CINQUANTE ANS
DE LIBERTÉ

TOME III

HISTOIRE DES BEAUX-ARTS
EN BELGIQUE

PEINTURE, SCULPTURE, GRAVURE & ARCHITECTURE

PAR CAMILLE LEMONNIER

LA MUSIQUE EN BELGIQUE & LES MUSICIENS BELGES

PAR AD. SAMUEL

BRUXELLES
M. WEISSENBRUCH, IMPRIMEUR DU ROI
45, RUE DU POINÇON, 45

1881

CINQUANTE ANS
DE LIBERTÉ

CINQUANTE ANS
DE LIBERTÉ

TOME III

HISTOIRE DES BEAUX-ARTS
EN BELGIQUE

PEINTURE, SCULPTURE, GRAVURE & ARCHITECTURE

PAR CAMILLE LEMONNIER

LA MUSIQUE EN BELGIQUE & LES MUSICIENS BELGES

PAR AD. SAMUEL

BRUXELLES

M. WEISSENBRUCH, IMPRIMEUR DU ROI

45, RUE DU POINÇON, 45

1881

PREMIÈRE PARTIE

PEINTURE, SCULPTURE

GRAVURE ET ARCHITECTURE

PAR

CAMILLE LEMONNIER

INTRODUCTION.

Quand David arriva à Bruxelles, il y trouva un terrain préparé. Les Grecs avaient pénétré dans l'art et la vieille tradition flamande se mourait. Une pléiade de jeunes artistes était allée se former à Paris, dans l'atelier de Suvée, un Brugeois qui, en 1771, avait obtenu la pension de l'Académie de France à Rome.

Ce Suvée représentait avantageusement, à la fin du siècle dernier, la décadence de notre art : il avait peint des tableaux religieux et des sujets anciens, des Vestales, des Vierges, un *Tobie* et une *Cornélie, mère des Gracches.* Il apprenait à ses élèves à étudier la nature d'après le plâtre, et Ducq, Odevaere, Paelinck sortaient de chez lui avec une connaissance approfondie du canon antique. C'était le temps des tableaux qu'on oubliait de peindre et où les figures, symétriquement rangées, affectaient des airs de bas-relief. Une insuffisance absolue de coloris était compensée par des agencements de lignes qui se balançaient d'après des lois intransgressibles; on était préoccupé par le nu, qu'on masquait à dessein sous des draperies retombant en plis multiples, pour tâcher d'allier le sentiment grec à la nécessité de se vêtir. Cette érudition d'atelier, qui n'est pas la science, s'imposait à l'artiste le plus affranchi des pratiques universellement acceptées, et personne n'osait s'y soustraire; on dédaignait la nature comme petite et mesquine.

David vint et redressa la tradition déviée du beau classique. Navez et plusieurs autres avaient passé à Paris par son école; ils s'étaient formés à la correction sèche de son talent, et l'initiation, commencée pour la plupart avec Suvée, s'était achevée sous sa direction hautaine. A Bruxelles, une cour se forma de suite autour de lui : pareil à un roi exilé, il semblait d'autant plus grand qu'il laissait paraître à cette époque les mélancolies du déclin. Pour le remercier d'avoir exposé à Gand *Eucharis et Télémaque*, la Société des Beaux-Arts de cette ville lui offrit solennellement un médaillon d'or, indiquant, sur une de ses faces, le tableau au trait et portant, sur l'autre, cette inscription : *Hospiti grato hospites et ipsi gratissimi.*

Il a naturellement sa place en tête de cette histoire.

David prit l'art flamand entre ses mains puissantes et le rompit. Il ne vit dans le génie de Rubens que de la barbarie, et avec cette autorité impérative qui ressortait de son exemple plus que de ses paroles, car il dogmatisait peu, il imposa le dédain des magnificences auxquelles, si longtemps, s'étaient allumés les regards. Intelligence tournée d'un seul côté et n'entrevoyant qu'un des buts de la peinture, il demeura fermé aux prodigieuses sensualités du plus beau de tous les peintres; il ne s'aperçut pas qu'un art comme celui-là était l'exaltation d'une société arrivée à son point d'épanouissement suprême, et que Rubens, une fois de plus, avait réalisé l'accord des facultés créatrices avec les influences contemporaines. La loi éternelle, qui résume dans les artistes supérieurs la race et le siècle, échappa à son esprit, trempé pourtant plus qu'aucun autre dans les activités particulières à son époque. Mais il ne possédait pas le don de s'analyser et l'on sait qu'il posait ses principes sans prendre la peine de les raisonner. Il fut l'homme d'une notion abstraite de l'antiquité et ne fut pas, à cause de cela, l'homme de tous les temps qu'on rencontre chez les maîtres complets. Comme Ingres, plus tard, il connut les entêtements d'un système auquel il ramenait la conception idéale; sa formule ne dépassa pas une dose restreinte d'humanité.

Tel qu'il est, cependant, avec son pédantisme de régent

corrigeant la nature et son incomparable plastique de peintre statuaire, il a laissé la trace d'une réaction glorieuse; révolutionnaire en politique, avec des complaisances monarchiques, il fut autrement révolutionnaire dans le domaine de l'art. Ici, aucun compromis ne courba sa fière intransigeance; intraitable sur ce qu'il croyait être la vérité à travers les temps, il se montra inébranlablement fidèle dans ses haines et ses tendresses.

Il fut des rares artistes qui arrivent à leur heure.

Il fit voir l'homme à des yeux qui en avaient perdu l'habitude, et cet homme, dans une manœuvre savante, stylée d'après les plus purs modèles, déployait une musculature hardie et jeune, comme un lutteur qui se précipite dans l'arène. Ce fut Hercule balayant les écuries d'Augias; on admirait sa grâce et sa force; de ses fermes pectoraux il repoussa la cohue libertine des peintres attardés dans Cythère; et, petit à petit, débarrassé des mythologies malsaines, des allégories fades et des bergeries poussives, le ciel de l'art fut empli d'un large souffle.

Épris du corps humain comme d'un résumé de toutes les perfections, David fut naturellement amené à demander aux anciens le secret des formes élégantes et viriles. Poussin, avec un sens exquis de la vénusté païenne, l'avait conduit, du reste, à la reprendre pour son propre compte. Une renaissance, à l'état vague plutôt que formulé, sommeillait dans les œuvres de ce génie, si poétique en ses grâces mi-latines et mi-françaises; David la prit et la façonna à l'héroïsme du jour. Il lui donna l'attitude martiale du patriotisme; il l'anima de l'esprit des Robespierre, des Saint-Just et des Danton; il la haussa à l'idéal tragique des gens qui meurent pour une idée ou pour la patrie; et l'on vit dans ses guerriers une image du peuple français, fidèle autant que pouvait l'être une transposition. Le puissant artiste qui, aux Pays-Bas, méconnut Rubens, obéissait donc, pour sa part, à la double influence de son époque et de son éducation. Il reflétait à travers le beau qui lui était particulier, sinon l'état entier de cette société en gestation, du moins une de ses faces les plus saisissantes, l'ardeur civique. Vous distinguerez en lui l'enflure naturelle

aux temps agités; la passion qui grondait partout imprimait à sa main comme une éloquence exagérée; il mettait dans son dessin un grossissement plutôt qu'un grandissement du plus extraordinaire des sentiments humains : l'abnégation au profit du salut commun, et tous ses personnages, par le titre autant que par le geste, étaient des héros, mais des héros montés sur des cothurnes.

Une certaine pose théâtrale perçait, en effet, leurs gesticulations, calculées pour paraître nobles, et, comme des acteurs, ils semblaient avoir sous eux l'élasticité frémissante des planches. Nous verrons tout à l'heure combien les surexcitations politiques, tout en favorisant l'évocation des hautes idées, nuisent quelquefois aux conditions qu'il faut pour les réaliser. Gustave Wappers, qui fut, en Belgique, le porte-drapeau d'un naturalisme basé sur la tradition, se trompa, non moins que David, dans la dose de sentimentalité compatible avec la vérité éternelle de l'art; tous deux, à des degrés et dans des modes d'expression différents, prirent le transitoire pour le permanent; ils modelèrent sur un état d'exaspération temporaire les émotions de l'âme; et, l'un dans ses nus, l'autre dans sa friperie de cape et d'épée, subirent le contre-coup des événements au milieu desquels ils vivaient.

David, en peignant, avait l'oreille chaude encore des déclamations scandées par des voix solennelles. Robespierre, à la tribune, avait un débit lent de rhéteur. Le patriotisme, en passant par les bouches, s'enflait en tirades auxquelles l'amphigouri ne manquait pas. Ces orateurs révolutionnaires se comportaient en purs artistes sur le volcan bouillonnant à leurs pieds : une sérénité d'âme semble seule expliquer leur souci d'enfiler des périodes, et, comme des discours académiques, leurs philippiques sont partagées en trois parties. N'y a-t-il pas là quelque rapport aussi avec cette distribution tranquille des tableaux du maître, et ses files de personnages, alignées comme pour une parade, ne participent-elles pas des beaux sentiments exprimés par de belles phrases?

Une influence plus particulière dut agir sur lui : on vivait dans une atmosphère d'antiquité; les grands citoyens de

Rome et d'Athènes présidaient à l'avènement des libertés françaises; Scévola, Scipion, Caton, Cincinnatus étaient proposés à l'admiration des foules; il y avait avec les modèles une émulation de grandeur et d'intégrité; et ainsi le passé réfléchi avait sa place dans cette aube des sociétés nouvelles. David subit l'entraînement de ces esprits trempés dans les humanités grecques et latines; son œuvre est celle d'un lettré autant que d'un peintre; comme les discours de la Montagne et de la Gironde, elle paraît être une adaptation contemporaine à un thème de Thucydide et de Xénophon.

Le grand artiste, hâtons-nous de le dire, ne fut pas uniquement un rhéteur. Ses portraits, traités avec une simplicité admirable, révèlent, en regard de l'apparat solennel qu'il a dans ses toiles héroïques, un sens profond de la personnalité humaine. Là, il n'est plus préoccupé que d'exprimer le mécanisme intellectuel, et la silhouette a la précision d'un moule dans lequel on aurait versé de la matière cérébrale. C'est peut-être dans ces pages uniques que réside le meilleur de son enseignement. Il n'y est ni compassé ni froid, mais plein de feu, juvénile et savant avec bonhomie. Devant un front à modeler, il oubliait les Grecs et les Romains, ne voyait que la vie, se rajeunissait dans les jouvences de la nature, et seul à peu près des hommes de son temps, faisait vrai. Nulle idée préconçue, du reste : à force de respect, lui qui n'était guère un naïf, il arrivait à l'ingénuité, tant il mettait d'intimités sur le masque. Alors que la recette avait fini par se glisser dans ses autres tableaux, et il faut entendre par là les outrances d'un système à la longue épuisé, il demeurait dans ses portraits le pur David des bons jours. Les plus beaux peintres n'ont pas mieux modelé la chair. Il avait horreur des tons de palette et cherchait les valeurs exactes avec un soin incomparable. La peau, sous sa touche un peu sèche, manquait peut-être bien de moelleux; ce n'était pas ce satin vivant, à la trame élastique et mobile; mais en peintre épris du sang, il en nuançait les paleurs d'afflux rosés. « Sa manière de peindre était très franche, dit son biographe; il ne fondait pas les tons, mais les juxtaposait, après les avoir composés

d'après nature [1]. » Raphaël avait peint ainsi la *Transfiguration* et il enseignait cette méthode comme plus rationnelle pour atteindre au modelé.

On a trop souvent remis en discussion l'influence du maître sur l'art belge pour qu'il n'en soit pas question ici. Elle eut pour résultat le plus grave de détruire ce qui restait de la tradition et de substituer au sentiment flamand, fait d'outrance dans la couleur et de bonhomie dans la composition, une mathématique de la figure humaine en désaccord avec les tendances nationales. Une horde de modèles d'académie se rua dans l'école peu pudibonde et qui avait toujours eu l'amour des étalages charnels; mais, au lieu des dépoitraillements furieux, un déshabillé mesquin devint l'idéal des esprits, en sorte qu'on vit triompher sur les ruines du grand nu ancien, un nu maigre et pareil à une démonstration d'anatomie. Chacun n'étant plus occupé que de dessiner correctement les proportions du corps, les manieurs de la brosse par excellence affectèrent un coloris blafard, sèchement appliqué entre les lignes, comme un simple remplissage. Visiblement, la couleur, pour les disciples de David, n'était qu'une superfétation, et ils la négligèrent si bien qu'ils en perdirent la notion. Chez Paelinck, Odevaere et Navez, elle n'exprime plus l'atmosphère morale du tableau; elle est arbitraire, joue sa partie comme un coup de sifflet dans un orchestre, aboutit à d'horribles cacophonies inconscientes. L'œil, cette âme du peintre, est frappé d'une maladie mortelle. Il ne faudra rien moins qu'une révolution pour la guérir de ce daltonisme.

David, à dire vrai, ne peut être rendu responsable de ces excès. Le gris-perlé de ses colorations indiquait une vision fine et subtile, en avance sur la manière du temps; tel de ses portraits, dans sa gamme pâle faiblement avivée de roséoles, fait pressentir les sourdines délicates des naturalistes modernes. Mais, comme tous les absolus, il devait être dépassé dans son absolutisme; on raffina son style noble, au point de lui donner la rigidité du bois; son dédain des crudités violentes et de la convention dans le ton, on le poussa jus-

[1] Delescluze, *Louis David*, p. 305.

qu'à l'absence totale de couleur. Ainsi cette sévère école de vérité devait dégénérer en pratiques étroites, et la religion qui y était prêchée en une mesquine dévotion de chapelle.

Si néfaste que fût de ce côté le prosélytisme, il détacha de la peinture routinière et prépara le retour à l'étude du ton juste. Lens et Herreyns étaient à cette époque les derniers coloristes. On a trop médit du premier pour qu'il ne soit pas permis à l'historien de faire la part de ses mérites et de ses défauts. Au milieu du clair de lune de l'école de David, le vieil André Lens brille encore de l'éclat d'un soleil refroidi, et, par moments, des rutilances laissent deviner la descendance de Rubens et de Van Dyck. Sa lumière, qui tourne au vermeil, avec des douceurs voilées et une sorte de poudroiement vague, éclaire, au milieu de paysages bleus et verts, des personnages roses dont les tuniques font de belles taches harmonieuses. Un reste des splendeurs flamandes traîne là, mais affadi comme le reflet d'un reflet, et il n'est plus que le metteur en scène d'un théâtre depuis longtemps dépossédé de ses acteurs et dont le décor seul est demeuré. Il avait si bien perdu le goût de la nature qu'il donnait à ses vieillards les mêmes carnations qu'à ses enfants, et ses mâles ont des gorges potelées d'hermaphrodites. C'est le dernier cri de l'école; d'un pinceau féminisé, Lens peint pour les oratoires et les boudoirs des aphrodisies fadement sensuelles, après lesquelles il faudra se retremper dans des bains de sang.

Herreyns, lui, est autrement décidé. S'il a perdu le sens du tableau, comme l'entendaient les grands décorateurs du XVIIe siècle, il a conservé quelque chose de leurs pratiques viriles. Sa race est écrite dans ses grasses coulées où la brosse met une empreinte brusque, dans sa robuste santé de coloriste, dans sa manœuvre des tons forts et appuyés; il n'a presque pas dégénéré comme ouvrier. L'esprit, il est vrai, n'a pas un vol bien délié : peu d'invention ou une invention médiocre, impersonnelle. Le bon Guillaume-Jacques aimait les gaîtés bruyantes des ripailles et volontiers sommeillait ensuite. Il ne retrouvait sa verve que devant un modèle à peau couperosée ou tannée, devant une plantureuse nourrice à la gorge étalée,

devant un bel enfant rouge. Ce fier brosseur immobilisa en lui l'art de la grande époque ; il ne le renouvela pas.

En réalité, Herreyns et Lens se trouvèrent sans force contre le courant qui emportait les esprits vers David. Par leurs tendances, ils appartenaient à des temps révolus ; la renaissance flamande, dont ils étaient les échos diminués, n'avait rien de commun avec la renaissance française propagée par les zélateurs du peintre de la Révolution, devenu le premier peintre de l'empereur, et, sauf le petit groupe qui se serrait à Anvers autour de Herreyns, directeur de l'Académie depuis 1800, ils étaient l'un et l'autre délaissés au milieu de cet universel délabrement de la tradition.

Soyons logiques. Il ne faut pas s'en désoler outre mesure. A des hommes nouveaux correspond de toute nécessité un art nouveau. Que pouvaient-ils offrir aux derniers venus, sinon les reliefs de la large table où des géants s'étaient assis? Il y a certainement, surtout chez Herreyns, de belles ordonnances ; mais ni l'un ni l'autre n'avaient rien appris dans les évènements contemporains. Cette société, qui s'écroulait pour faire place à un monde jeune, les avait laissés indifférents, et, les yeux tournés en arrière, ils s'étaient absorbés dans un idéal que la Révolution avait balayé avec tous les autres. Même comme coloristes, ils demeuraient entachés d'imitation ; leur palette était faite avec les grands tons des apothéoses et des allégories ; ils regardaient au fond de leurs souvenirs au lieu de regarder autour d'eux, et ce fut au soleil de Rubens qu'ils allumèrent leur lanterne.

David, au contraire, pressentit le rôle nouveau de la couleur. Le sophisme des colorations artificielles lui sembla incompatible avec l'étude franche de la nature, et il prescrivit de peindre le modèle dans la ressemblance stricte de sa chair, avec les effets de la lumière naturelle. Grande initiation pour les peintres belges chez qui les tons abstraits s'étaient infiltrés jusqu'aux moelles. S'ils ne virent pas clair d'abord, il ne faut s'en prendre qu'à la faiblesse de leur vision. Mais le maître n'en avait pas moins raison dans sa doctrine, que Velasquez et Teniers, deux très grands peintres naturalistes, avaient mise en pratique avant lui et qui devait si nettement

marquer la séparation entre l'art du passé et l'art du présent.

Il ne faut pas perdre de vue que l'art flamand s'était mêlé déjà, antérieurement à l'arrivée de David, d'éléments français. Paris était pour nos artistes ce que l'Italie avait été pour les précurseurs de Rubens. On émigrait en masse vers ce grand foyer où Vincent, David, Gros, le Brugeois Suvée attisaient le feu sacré. Une fois à Paris, l'art achevait ce qu'avait commencé l'empire : les frontières intellectuelles tombaient comme étaient tombées les autres, et l'on rentrait à Bruxelles, Anvers, Gand et Bruges, annexé d'âme aussi bien que de corps.

Naturellement, on importait la fabrication du temps, ces cortèges de figures de cire à travers des architectures antiques, et le pseudo-grec, qui triomphait là-bas, triomphait par ricochet dans les provinces. Ducq, Mathieu Van Brée et Philippe, son frère, Odevaere, Paelinck, Heyndrickx, Cels, Van Hanselaere, Senave, Delin, Van den Abeele, Duvivier, Navez prirent l'un après l'autre la route de la grande ville. C'était un élan irrésistible; il n'en resta que quelques-uns, qui traitaient le genre et le paysage. Mais les recettes pour construire une figure ne se trouvaient que chez les grands hommes du jour, en ces ateliers de France où s'élaborait la vraie doctrine.

David n'eut donc qu'à secouer l'arbre pour faire tomber le fruit. Il continua à enseigner à Bruxelles ce qu'il avait enseigné à Paris. Moins absolu, il eût modifié son enseignement, sinon dans le fond, du moins dans la forme. Il ne vit pas que le sol des Flandres ne pouvait logiquement engendrer le même idéal que la terre de France, et que c'étaient deux mères dont les mamelles avaient chacune un lait différent.

Au lieu de développer chez les Flamands la tendance native parallèlement à l'observation de la réalité, il acheva de l'absorber dans son effrayante individualité. Là fut son erreur; là fut son crime. Par sa faute, l'art belge, détourné de sa voie, emboîta le pas de l'art français; pendant de longues années, l'un ne différa pas de l'autre et il y eut émulation commune à exagérer le déclamatoire et le théâtral.

David envahit les Pays-Bas à la manière des conquérants;

comme ceux-ci, il laissa après lui d'ineffaçables traces. On peut les suivre jusqu'à l'arrivée de Leys, le premier en qui se réveilla dans toute sa franchise le vieil instinct de la race. Wappers, malgré son grand rôle, ne fut qu'un Flamand de Paris, avec une physionomie ambiguë, faite de réalisme et de romantisme; à la vérité, il secoua le joug des Grecs, mais il porta celui des Français. Quant à Louis Gallait, initié par Hennequin, élève lui-même de David, il a gardé de l'école, comme on le démontrera plus loin, une science correcte, mais inattendrie. Il ne peut être ici question de Wiertz, qui fut une espèce de phénomène dans l'évolution contemporaine.

On peut voir par les comptes rendus[1] l'état des beaux-arts en Belgique, à cette époque. Grâce à la protection royale, les artistes en renom avaient une situation enviable : les palais de Bruxelles et de La Haye étaient remplis de leurs ouvrages; les portraits officiels surtout abondaient. Au seul Salon de Gand, il y a de Paelinck un Guillaume en pied, peinture d'apparat, avec le manteau bordé d'hermine, la couronne et le trône; d'Eug. Verboeckhoven un Guillaume à cheval, en uniforme de général, tel qu'il avait passé la revue de la garnison gantoise, et, dans un autre tableau commémoratif, Van Huffel montrait le prince d'Orange visitant les manufactures de la vieille cité. Guillaume, pour mieux s'implanter, achetait l'art et les artistes. Ducq et Odevaere étaient peintres de Sa Majesté; Paelinck était peintre de la reine; Mathieu Van Brée, premier peintre de S. A. R. le prince d'Orange; Van Huffel, peintre honoraire de S. A. I. et R. la princesse d'Orange.

De l'avis général, le Salon de Gand de 1820 eut une importance exceptionnelle. On y vit un *Gustave Wasa*, grande composition de Herreyns, peinte pour le roi de Suède Gustave III; un *Guillaume I*[er] *devant Hembyze et les factieux de Gand*, *intercédant, en* 1578, *pour les prisonniers catholiques*, peint pour le roi des Pays-Bas par Mathieu Van Brée; un *Couronnement de Charlemagne,* tableau d'Odevaere, deux

[1] *Annales du Salon de Gand et de l'école moderne des Pays-Bas*, etc., par L. de Bast. Gand, 1823.

Bataille de Nieuport, l'une du même Odevaere, peinte par ordre de Sa Majesté, où le vieux Mendoza, avec un geste de ténor sifflé, mais résigné, remet son épée à Maurice de Nassau; l'autre, de Moritz, achetée pour le compte du roi; un *Fernand Cortez se rendant maître de Montezuma,* de Riquier; un assez singulier amalgame de personnages, de Senave, qui imagina de réunir, dans l'*Atelier de Rembrandt,* David Teniers, Crasbeke, Jan Steen, Mieris, Dov, Karel Dujardin, Terburg, Potter, Berchem, Metzu, Netscher, Wynants, les Van Ostade et bien d'autres, dans des attitudes et des occupations de cabaret; puis le *Lit de mort de Guillaume Ier, prince d'Orange, assassiné en* 1584 *par Balthazard Gérard,* où W. Mol, l'auteur, ne craignit pas de faire lécher la main du cadavre par un petit chien accroupi, au milieu des groupes en pleurs.

Une gesticulation maniérée fait deviner, dans la plupart de ces œuvres, gravées dans le recueil de de Bast, l'interprétation mesquine du modèle à gages. Herreyns, lui-même, n'est pas affranchi des mimiques convenues. Mais ce qui frappe surtout, c'est l'affectation pathétique, une sentimentalité froide que Wappers poussera à son plus haut point. Les personnages de Mol, dans le *Lit de mort de Guillaume Ier*, ont une douleur larmoyante, derrière leurs mouchoirs crispés. Le Mendoza d'Odevaere et celui de Moritz manquent de mesure dans leur contrition. On est en présence d'une banalité ampoulée. Les poètes napoléoniens, avec leur versification creuse et bruyante, ont déteint sur les peintres.

Une abondance de peplums et de casques s'étalait en même temps sous des titres qui indiquaient le triomphe de l'école de David. Tout était prétexte à draperies, à poses solennelles, à groupements classiques, les têtes ressemblaient à des masques en plâtre. Généralement, les personnages faisaient face au spectateur, raides comme des grenadiers sous les armes, et une régularité glacée présidait aux ordonnances. Dans la *Phèdre* d'Odevaere, Thésée, une main sur l'oreille, est debout, ayant à gauche la fille de Minos, à droite le messager qui vient de lui annoncer la mort d'Hippolyte; un bas-relief ne serait pas autrement composé. Et la même distribution symétrique se remarque dans les *Reproches*

d'Hector à Pâris, de Heyndrickx : Hélène sur un lit exhaussé, Hector à l'autre extrémité, planté de profil devant elle, et au milieu, dans le vide, Pâris nu, tous trois, du reste, à égale hauteur pour ne point détruire le niveau. Un autre Hector, *Hector pleuré par les Troyens et sa famille,* de Duvivier, laissait voir des masses balancées avec une rigueur presque géométrique : l'artiste avait véritablement épuisé dans ce fouillis de draperies, de têtes, de jambes et de bras, tout le formulaire du temps. On n'y démêle point les chevelures, des longs plis des tuniques, et, comme dans les sculptures, les figures semblent toutes être sur le même plan.

Au milieu de ces froides élucubrations, la *Sainte Véronique,* de Navez, apparaissait comme une page empreinte d'une réalité rude ; c'était une robuste fille des champs plutôt qu'une créature éthérée, et une gorge charnue faisait bomber son corsage. Auprès d'elle, sa mère, vieille estivandière, croisait sur sa poitrine d'énormes mains durcies par les labeurs. L'idéalisme y était ménagé à dose prudente ; on reconnaissait dans le caractère des têtes et le style des draperies l'influence italienne, tempérée par l'étude de la nature.

Le peintre avait alors un peu plus de trente ans ; il avait envoyé de Rome, en 1817, pour l'exposition de Bruxelles, deux tableaux d'histoire sainte, une sainte Marie, un grand dessin de la Samaritaine et quelques femmes en costume italien. En 1821, le roi lui achetait un tableau de dix figures, *le Prophète Élisée ressuscitant la fille de la Sunamite,* et, la même année, il exposait une *Agar* qu'il offrait à la Société des Beaux-Arts en reconnaissance des encouragements qu'il en avait reçus. A mesure que décroîtra la gloriole des peintres de son entourage, son astre grandira au point de tenir, vers 1830, toute la largeur de l'horizon ; il deviendra alors le dernier champion de cet art qui, non sans vérité, a voulu réaliser le mariage de la ligne et du vrai [1].

[1] Il serait injuste de ne pas citer, à côté de Navez, un peintre dont la vie semble s'être surtout concentrée à Rome, où il occupa un poste élevé, celui de directeur de l'Académie de Saint-Luc. Pierre Van Hanselaere, de Gand, exposa relativement peu en Belgique ; il s'adonnait surtout au portrait. J'ai pu voir toutefois à Gand, chez un de ses parents, une série d'esquisses et de

Pendant toute cette décadence, qui comprend un peu plus d'un quart de siècle, ce sont les François, les Paelinck, les Van Hanselaere, les Odevaere, les Cels, les De Roi, les Duvivier qui sont les triomphateurs dans le domaine des tableaux à personnages. Faber, Cogels, Du Corron, Van Assche, dont Navez disait « qu'il n'avait point son pareil en Europe », peignaient le paysage, le premier sur porcelaine, les autres sur toile, mais tous avec une égale préciosité qui visait à détailler le détail même. Ommeganck lustrait pour tous les grands cabinets de l'Europe des petits moutons blancs, en pâte de Sèvres. C'était le bon dieu du paysage. On parlait de Verboeckhoven comme d'une gloire naissante. Tel était le trouble des esprits qu'un brave homme, J.-B. Berré, sculpteur de son état, ayant à représenter une louve, y ajoutait l'Histoire sous la forme de Romulus et de Rémus pendus aux têtines.

Les autres arts subissaient la direction imprimée à la peinture. L'architecture était classique, comme la sculpture et la gravure. Roelandt terminait, en 1826, l'Université de Gand, pour laquelle il s'inspirait à la fois du Temple d'Antonin le Vieux à Rome et du Panthéon de Paris. Suys préludait, par l'exécution de la Porte Guillaume, à Bruxelles, et la publication du palais Massini, à ce style correct qu'il allait faire prédominer.

Parmi les sculpteurs, Godecharles, très habile homme, du reste, délaissait les lourdes pratiques de son maître Delvaux et taillait les figures régulières de son fronton des États Généraux; plus indépendant, Kessels allait s'inspirer des leçons de Thorwaldsen; enfin, Calloigne, Ruxthiel, Dewandre, P. Dumortier, de Pauw, Van Geel, de Vaere, Royer, Van Poucke partageaient entre les sujets religieux et les sujets romains et grecs leur amour immodéré pour le nu drapé de petits plis symétriques. Braemt, à son tour, les cise-

tableaux qui dénotent un artiste de goût, sachant composer une figure aussi bien que le maître bruxellois, et plus coloriste que lui. Sa peinture avait même des accents réalistes curieux à noter. En 1845, il exposa à Bruxelles des études d'enfants; mais, par respect pour le goût du temps, il leur donna un nom de tableau et en fit un *Orphelin en prison, visité par un de ses jeunes compagnons qui vient le consoler.*

lait dans ses médailles et Normand les gravait de son burin élégant et froid.

Tous revenaient de Paris, saturés d'antique.

Cependant Lens était mort en 1822, trois ans avant le grand David, que Herreyns avait précédé, lui aussi, dans la tombe: Mathieu Van Brée avait pris la direction de l'Académie d'Anvers. C'est de ce maître admirable qu'allait s'engendrer une partie de l'école nouvelle. Nul n'apporta dans son enseignement une plus vibrante tendresse pour l'art. Il parlait de Rubens, de Van Dyck, du bel art du XVIIe siècle, avec une chaleur qui l'entraînait. Et, tandis que, la craie à la main, debout devant la planche noire, il détaillait soit l'organisme humain, soit le secret des œuvres, ses élèves s'émerveillaient de sa science. L'un d'eux, Wiertz, a laissé de lui un portrait enthousiaste où on lit : « La main suivait la pensée, la parole suivait la main. La voix allait toujours, expliquait, citait, prouvait, appuyait d'exemples. » Et un autre, qui, plus que le peintre du *Patrocle,* devait rester fidèle à sa doctrine, était tourmenté en l'écoutant du mal des coloristes. C'était le jeune Gustaf Wappers.



LIVRE I

CHAPITRE PREMIER

Le romantisme d'Eug. Delacroix sans répercussion parmi les artistes belges. — Premiers ferments de rénovation. — Études et voyages de Gustaf Wappers. — Apparition du *Dévouement de Pierre Van der Werff*, au Salon de 1830. — Concordance du sujet avec l'état des esprits. — Le caractère doublement révolutionnaire de cette œuvre. — Son immense retentissement, et la déroute qu'elle jeta parmi les peintres de l'école de David. — En quoi elle est conventionnelle. — Les classiques au Salon de 1830. — Aperçu des tendances de Wappers. — Sa personnalité et les affinités qu'elle a avec l'école française du temps. — Influence du drame romantique sur la peinture. — Sentimentalisme de théâtre.

L'art français s'était incarné pour les artistes belges dans le classique de David. On savait bien qu'une école nouvelle avait touché aux colonnes du temple, mais il ne paraissait pas possible que celui-ci pût être ébranlé. Chose singulière, l'imitation, qui, à cette époque comme plus tard, devait si fatalement influer sur l'idéal national, délaissait les apôtres de l'art révolutionnaire. Gros avait peint *Jaffa, Nazareth* et *Aboukir;* Gérard, l'*Entrée de Henri IV à Paris;* Géricault, le *Naufrage de la Méduse;* Delacroix, le *Dante et Virgile,* le *Massacre de Scio,* le *Sardanapale;* et personne ne s'avisait de la formule audacieuse que renfermaient ces œuvres. Les *Salons* du temps sont sans exemple, en effet, d'une répercussion quelconque de la grande bataille livrée par les rénovateurs de la peinture en France. Si profond avait été le labour du néo-grec-latin, qu'il ne semblait plus y avoir de suc pour une autre doctrine. L'exposition bruxelloise de 1830 toutefois

allait révéler brusquement, sous les couches anciennes, une fermentation de jeunes éléments.

L'adolescent entrevu tout à l'heure à l'école de maître Van Brée, avait grandi. Les trésors d'art d'Amsterdam, de La Haye et de Paris s'étaient imprimés successivement dans son imagination impressionnable; sa rétine s'était allumée au coloris du Nord et du Midi ; et de ses visites aux musées il avait emporté l'intuition d'une vie intense, obtenue par l'accord pittoresque de la ligne et du ton. On ignore lequel de ces centres étincelants, où le génie est gardé dans sa quintessence, fut le plus décisif sur les directions de son esprit. La hautaine maîtrise de Rembrandt ne paraît pas pourtant l'avoir troublé beaucoup. Il avait gardé dans l'œil un reflet des lumières blondes de Rubens qui devait le prémunir contre les ors roux du prodigieux attiseur de fournaises. En revanche, les ardeurs sensuelles des Vénitiens éveillèrent en lui des aspirations qui, plus tard, se manifestèrent dans ses gammes éclatantes et fondues. C'est au Louvre qu'il les vit, et tandis qu'il les admirait, peut-être de jeunes romantiques, énamourés comme lui des tons rares et somptueux, s'associaient à ses contemplations. Ensemble ils remuèrent les questions brûlantes à l'ordre du jour; on fulminait contre David traité de perruque comme Racine; le règne d'un art puissant et nourri était décrété; et il n'est pas impossible que l'Anversois ait pris là ce sens de la modernité que, le premier, il allait faire éclater dans sa patrie. Cette initiation paraît probable quand on songe à l'enténèbrement qui régnait aux Pays-Bas, en matière d'idéal nouveau.

On n'a pas gardé la mémoire des peintures que Wappers exécuta avant 1830. Ce furent des morceaux de préparation, sans doute, où s'achevait son apprentissage de peintre. Avec le soin qu'ilmontra constamment de relever sur nature les motifs qu'il jugeait pouvoir utiliser un jour (on sait l'innombrable variété d'esquisses qui furent vendues aux enchères, après sa mort), il dut peindre, au cours de ses pérégrinations, et à Anvers même, des coins de rue, des bouts d'architecture, des échappées de cour, la riche réalité de la terre flamande. Cependant, il commença par charbonner comme les autres

des épisodes de l'histoire grecque et romaine. Il existe de lui, à la date de 1823, un *Regulus* gravement classique, avec l'ordonnance voulue; aucune intempérance n'y dérange la sage régularité des lignes; tout au plus, à force de regarder, trouverait-on dans la femme assise une silhouette, déjà plus libre. Mais tout ce commencement se perd dans l'obscurité et l'artiste aura cette fortune rare de se révéler tout d'une fois, sous une armure dont on ne lui a pas vu ajuster lentement les pièces.

Il faut se reporter aux agitations du temps pour se faire une idée du saisissement universel du public à l'apparition de ce *Van der Werff,* qui tout à coup eut l'air de transporter la rue au Salon. Des résistances raidissaient les cœurs; un vent d'héroïsme, de vertus civiques agitait les foules; et voilà que les aspirations encore confuses prenaient corps dans une réminiscence d'un grand siège. On admirait plus encore le sujet que la peinture; le bourgmestre de Leyde, s'offrant à une foule affamée, avec un geste simple, était comme l'image des drames prochains; il exaltait le patriotisme des masses, déjà rebelles d'âme avant de l'être de fait; et le tableau s'amplifiait d'une portée politique. Il n'est pas d'exemple d'une pareille rencontre; le peintre avait réalisé le rêve d'un peuple; son Van der Werff, par l'attitude, le regard assuré, la grandeur du sacrifice, résumait les fiertés de la révolte; l'art ici criait : « La mort plutôt que la servitude! » Et on se haussait à la pensée des immolations.

Un hasard n'expliquerait pas suffisamment cet accord d'un artiste et d'un peuple. La surexcitation générale des esprits dut certainement influer sur le choix de l'épisode, et le peintre, en le traitant, fut vraisemblablement animé d'un peu de ce patriotisme qui était comme l'air du temps. Son tableau, ou un tableau analogue, était alors le seul possible, parce qu'il était le seul en situation; tout autre eût laissé la foule inattentive; et ainsi se confirma, une fois de plus, la loi qui veut que l'art trouve constamment son origine et son explication dans l'humanité.

Wappers eut son heure d'utilité : il s'appropria l'immense colère sourde qui bouillonnait dans les provinces et sonna la diane; elle fut entendue.

1830 fut une barricade dans l'art. Ce que voulait l'ancien disciple de Van Brée, ce qu'on pressentait alors derrière lui, c'était le retour à la ligne expressive, au coloris éclatant, aux exubérances sensuelles de la composition. On en avait assez des inertes imitateurs de David; une soif d'affranchissement politique déterminait par contre-coup une aspiration à se libérer des vieilles formules intellectuelles. Il fallait de l'air, de la nature, un idéal cordial et vivant. Wappers apparut et l'enthousiasme public fit de lui un chef de parti : c'était à lui de combattre, avec le pinceau, le bon combat que les autres allaient combattre avec la pique et le fusil. Il incarna l'émancipation de l'art flamand mis à la géôle d'une maîtrise française.

Naturellement, il y eut une grande clameur dans le camp des vrais principes. Les élèves de David, avec une foi profonde, s'attribuaient le monopole de la beauté éternelle. Immobilisés dans leur routine, ils ne s'apercevaient pas que l'art, comme les religions, change avec les hommes et ils prêchaient l'inamovibilité d'un culte qui, jusqu'alors, en Belgique du moins, n'avait point connu de schismes. Le grand nom du maître servait de ralliement à leur bataillon; il impliquait pour eux une sorte d'inattaquable Évangile. On peut voir, par la correspondance de Navez, la vénération qu'ils avaient pour lui. Leur constante préoccupation s'attache à savoir ce que le Messie pense de leurs travaux. Non seulement Navez, mais tous les autres, Paelinck, Odevaere, Stapleaux, ne voient que par ses yeux, et ailleurs Schnetz, Léopold Robert, Ingres et Gros.

La témérité du novateur souleva des conspirations; on s'ameuta contre les familiarités de sa composition, comme plus tard, les savants de l'école de Delaroche s'ameutèrent contre la basse réalité de Courbet. A toutes les époques, les conservateurs ont à peu près les mêmes flétrissures pour les initiatives dont la nature fait le fond. Rebelle aux masses pondérées, l'Anversois avait éparpillé ses groupes, par un sentiment raisonné de la mobilité des foules; ses personnages, au lieu d'être délinéés au carreau, affectaient des strapassements violents; il avait cherché le mouvement dans des lignes

brusques, qui se brisaient, se mêlaient, ondoyaient; et, par surcroît, tout ce remuant dessin, en haine sans doute de la ligne, était barbouillé d'une couleur claire et lumineuse. Cette manière de peindre sembla l'annonce de toutes les anarchies; elle fut surtout réprouvée comme grossière, à cause de sa vérité. Quoi! le peintre avait cherché les tons de la chair, la variété de la mimique, le désordonné des attitudes, la lumière naturelle, toutes les trivialités que répudiait l'école! Il avait ouvert le sanctuaire à une plèbe en haillons! Mais c'était de la démagogie cela! On allait avoir des orgies de couleur! L'art, avec de pareils meneurs, dégénérerait en ribotes! Et une indignation légitime transportait la petite aristocratie des tempérants, en présence de ces excès.

Tant d'acharnement se conçoit difficilement aujourd'hui. Ce tableau si révolutionnaire ne l'est, en effet, que par la touche grasse, le faire solide, la couleur fraîche et nourrie. Il est certain que Gustaf Wappers s'y montre déjà l'aimable peindre chatoyant qu'il sera dans ses plus remarquables toiles. Mais, en regard de ces pratiques hardies, la composition garde un mouvement contenu, qui n'a rien des turbulences incriminées, et comme un reste des sagesses apprises à l'Académie. Il existe même entre ce *Dévouement de Van der Werff* et celui que fit Mathieu Van Brée (acheté par le roi Guillaume pour la ville de Leyde) des analogies tout en l'honneur de la prudence et de la modération du jeune homme. Le bourgmestre s'avance entre deux groupes, dans l'une et l'autre toile, avec cette différence que le geste est plus simple chez l'élève, plus explicite chez le maître, et que chez ce dernier le héros paraît plus âgé que chez le premier. Attitude et costume à peu près semblables, du reste. Et chez tous deux, les mères suppliantes, l'homme qui tend les bras et celui qui se prosterne en terre, presque aux mêmes places.

Avec un naturalisme meilleur dans l'œuvre de Wappers, on arrive à constater de part et d'autre une tournure théâtrale dans les personnages, des invraisemblances dans la mise en scène, et particulièrement un sentimentalisme exagéré. Les têtes ont l'expression généralement attribuée aux troubadours de pendules, sauf, dans la toile de 1830,

le tragique personnage, dont la fière mine domine grandement le peuple irrité. Mais, chose bizarre, elle est grasse, cette mine, et fleurie comme celle d'un chanoine, ce qui ne s'accorde guère avec les horreurs d'un siège.

La surprise s'accroît, d'ailleurs, à l'aspect des pourpoints fraîchement tirés de la garde-robe, des collants sans une éraillure, de toute cette toilette neuve et brillante, étalée en lieu et place des haillons déchiquetés que fait la guerre. Ces dissonnances sont bien visibles dans la gravure en manière noire mêlée de taille-douce du pauvre Lhérie; il a respecté jusqu'au miroitant de la couleur dans les faces, les aciers et les velours.

Wappers, on le pressent déjà, n'aura jamais la couleur dramatique.

. Cependant, tout pâlissait au Salon devant la fraîcheur de l'œuvre nouvelle; elle apportait comme la sensation d'un printemps de la peinture. Ce fut un coup de soleil dans le crépuscule des classiques; les anciens dieux tremblèrent, sentant vaciller sous eux l'Olympe. Justement, il semblait, en ce mois d'août voisin des fureurs populaires, que tout le ban des doctrinaires se fût donné le mot pour une large manifestation. Les comparses de la tragédie grecque et romaine, dont David avait été l'impressario, encombraient les murs d'un déploiement inusité de chlamydes, de peplums et de cothurnes; et les insterstices étaient bouchés avec une mythologie honteuse et dépenaillée.

On assista à une inénarrable mascarade de l'antique. Elle secouait par les salles sa friperie piteuse, laissant voir, à travers les faux nez crevés, une humanité rabougrie, qu'Ovide n'avait pas prévue dans ses *Métamorphoses*. Spectres rechignés, ombres macabres, fantômes diaphanes formaient une cohue mélancolique sur laquelle tomba le soufflet du nouveau venu. L'école de David en reçut une atteinte profonde. Elle devait toutefois se raidir pendant quelques années encore avant de disparaître définitivement.

Gustaf Wappers fit positivement craquer sous lui l'échafaudage classique. Il créa une renaissance, et cette renaissance, par le coloris tout au moins, fut bien flamande. On ne

manqua pas de dire qu'elle continuait le XVIIe siècle, et aujourd'hui encore, le nom de Rubens est prononcé à propos des premiers tableaux du maître. Il faut le louer, au contraire, de n'avoir point dérobé le secret de cet art si prodigieusement personnel. Son bon sens natif lui fit voir l'écueil d'une imitation tout à la fois au-dessus de ses forces et en dehors du courant des esprits. On n'était plus porté aux idéalisations colossales. Cette transposition de la réalité dans le domaine surnaturel des apothéoses, si parfaitement d'accord avec le génie du peintre de la Galerie Médicis et les royales magnificences de son temps, était incompatible avec l'expression du monde nouveau qu'avait créé la révolution; il fallait renoncer aux enchantements de la féerie, glorifier l'homme par l'homme.

Wappers se contenta d'étudier le souverain artiste au point de vue de la couleur et du dessin. Il sut de lui comment il fallait machiner une composition, coordonner les groupes, rendre expressive une silhouette; pareillement, il apprit de lui le relief, le mouvement, l'évolution des corps dans la lumière, la tache éclatante des chairs, le chatoiement des soies, l'ondoyant frisson de l'air autour des personnages, les gaîtés du ton et ce qu'on pourrait appeler l'orchestration du tableau.

Cette part faite aux influences du passé, il reste une personnalité fine qui reflète l'idéal de l'époque. Wappers subit le romantisme français, sans toutefois marcher dans l'orbe d'aucun des peintres en réputation. Vraisemblablement, la passion de Delacroix le toucha peu; rien, dans son œuvre, ne révèle une tendresse pour ce peintre si essentiellement humain. S'il fallait des analogies, on les trouverait plutôt du côté d'Alf. Johannot. Il y a entre eux une communauté de sentimentalité qui va parfois jusqu'à leur faire trouver les mêmes expressions. On peut vérifier cette observation par la comparaison des différentes toiles où Wappers peignit Charles Ier d'Angleterre, figure qu'il affectionnait, et l'*Arrestation*, le *Prisonnier*, l'épisode du *Duel sous Richelieu*, etc., dans lesquels l'artiste français exprima un type presque en tout point semblable. Tous deux recherchèrent les élégances

de la silhouette, les gestes d'acteur, la beauté romanesque du visage, un tragique fatal, avec des navrements, des révoltes, des pâleurs byroniennes, tout l'appareil à la mode; et, par l'idéal, l'un et l'autre appartenaient au théâtre plutôt qu'à la peinture.

Les quinquets de la rampe étaient alors un horizon pour la plupart des artistes; on donnait au tableau les gesticulations exaspérées d'Antony et d'Hernani; l'humanité ne semblait pouvoir franchir le seuil de l'art qu'à la condition de porter une plaie sous le pourpoint; c'était le temps des fureurs, des coups de rapière, des mélancolies et des saules pleureurs.

Tony et Alf. Johannot dépensaient une verve considérable à peindre et à lithographier les épisodes véhéments des drames de Hugo et de Dumas : *Elle me résistait, je l'ai assassinée!* Porte brisée, appartement en désordre, femme étendue sans vie, foule tumultueuse au fond, et à l'avant-plan, le meurtrier, son poignard fumant à la main, offraient la vision du théâtre même. Ailleurs, Marion Delorme (acte Ier), les yeux languissamment levés vers son amant, contemplait sa fluette stature, silhouettée sur un clair de lune barré de sombres nuages (Alf. Johannot). Puis encore, de Tony : « Mais tuez-moi donc, puisque je vous dis que je l'aime! » (*La châtelaine d'Orbec*, de Lottin de Laval.) Et Bécœur venait à la rescousse avec le : « Je te dis qu'il est mort, » de *Notre-Dame de Paris*. Toutes les têtes avaient une hystérie ténébreuse, un fond de folie qui éclatait dans des sourcils houleux, des prunelles fixes et hagardes, des contractions désespérées. On vivait sur un nombre limité d'attitudes et d'expressions copiées des comédiens. Partout le rococo, l'absence d'émotion véritable, la même grimace convulsée et vide. Geste, masque, action se modelaient sur la glorieuse faconde des écrivains; l'histrion et ses parades avaient étouffé la sincérité; bref, un héroïsme de théâtre régnait.

La Belgique ne fut pas insensible à ce sentimentalisme d'apparat. Non seulement Gustaf Wappers, mais plus tard de Keyser, Louis Gallait, De Biefve, Slingeneyer en subirent les conventions.

CHAPITRE II.

Le *Pierre Van der Werff* suscite un groupe de coloristes. — Préparatifs de combat pour le Salon de 1833. — Navez et son échec avec l'*Athalie interrogeant Joas*, au Salon de 1838. — Ses tribulations. — Ouverture du Salon. — Les débutants : Mathieu, Th. Schaepkens, Mlle Fanny Corr, Leys, H. Dillens, Marinus, Gallait. — Coup d'œil général sur le Salon. — *Le Christ guérissant un aveugle*, de L. Gallait. — *Le Christ au tombeau*, de Wappers. — La querelle des romantiques et des classiques personnifiée par Wappers et par Navez. — Particularités du talent de Navez.

Le naturalisme de l'auteur du *Pierre Van der Werff* avait éveillé l'instinct d'un petit groupe de jeunes coloristes. Aux clartés de cette torche révolutionnaire, ils avaient vu se dessiner le chemin devant eux. L'exposition de 1833 allait les unir dans des efforts communs pour porter un coup définitif à la tradition déjà si fortement ébranlée de David.

Dès avant l'ouverture, on sut par les journaux que Wappers exposerait un *Portrait du roi*, un *Tableau de famille* et un *Christ au tombeau*. Les mêmes journaux parlaient d'un jeune peintre de Tournai, nommé Gallet (*sic*), qui débutait avec un *Christ rendant la vue à un aveugle*. Enfin, on laissait entendre que le directeur de l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles, Joseph Navez, se montrerait avec un nombre imposant de tableaux, pour se remettre de l'échec subi au Salon de 1830, où il avait envoyé l'*Athalie interrogeant Joas* [1].

Ce bizarre sanhédrin de coiffures en carton et de profils en lame d'épée semblait avoir été pris tout exprès dans le ves-

[1] Au Musée de Bruxelles.

tiaire judaïque pour exercer la verve railleuse des néophytes de la nouvelle école. L'œil était tout à la fois irrité par la rigidité morte des formes et les bariolages crus de la couleur. On s'exclamait à la pensée que l'arrangeur maladroit de ces burlesques défroques fût le grand pontife de la doctrine de David en Belgique.

Ce n'est heureusement pas dans l'*Athalie*, non plus que dans l'*Agar*, qu'il faut chercher le vrai Navez. Son talent correct et savant s'échauffait au contact de la personnalité humaine; dans le portrait, il avait une maîtrise respectueuse, souvent préférable à la virtuosité des peintres contemporains, et il peignait son modèle simplement, avec vérité. Je rencontrerai plus tard ses titres à la sympathie de la génération venue après lui. Mais alors il ne représentait qu'une tradition ennemie; Mathusalem n'aurait pas semblé plus chenu que cet excellent homme attardé dans ses poncifs, et, un peu de fiel s'en mêlant, on était bien près de découvrir chez lui des tendances antinationales [1].

Navez fut réellement à plaindre en ce temps d'effervescence. La politique s'était inféodée à l'art au point qu'un tableau devenait un manifeste, et les ateliers se remplissaient des agitations de la place publique. Ses réminiscences classiques firent l'effet d'un gant jeté à la cause du peuple; l'*Athalie*, par surcroît, s'était trouvée placée en face du *Dévouement de Pierre Van der Werff*, comme une barricade devant une barricade.

Sur ces entrefaites l'Exposition ouvrit ses portes.

On assista à des batailles, renouvelées de celles de 1830, mais moins vives, la déroute s'étant mise petit à petit dans le camp des classiques. Le sentiment de l'impuissance commençait à se révéler chez ces maigres dessinateurs dont quelques-uns vaguement s'essayaient à des compromis. De nouvelles recrues s'étaient, du reste, enrôlées sous la bannière de Wappers, et il devenait difficile de lutter contre une pareille levée de boucliers.

Un peintre inconnu, Mathieu, avait osé s'attaquer à une

[1] *Fr.-J. Navez, sa vie, ses œuvres et sa correspondance*, par L. Alvin.

toile colossale représentant le *Déluge*. Parmi l'épouvante des eaux, les noyés tordaient des musculatures encâblées comme celles de Rubens. C'était le retour à l'épique par la recherche des grandes proportions. Le tableau produisit une sensation profonde.

Un autre jeune artiste, Th. Schaepkens, abordait les sujets d'histoire. L'*Artiste* reproduisit son *Christophe Colomb,* avec des éloges pour le coloris et la composition, et loua non moins chaudement la *Prise de Maestricht,* machinée d'après les nouvelles formules. On serait plus difficile aujourd'hui : le *Christophe Colomb* surtout paraîtrait bien mou.

Mlle Fanny Corr, qui, quelques années après, devait devenir la femme du sculpteur Guillaume Geefs, figurait aussi parmi les débutants de l'Exposition. Sous les grâces mièvres de sa manière, se cachait une imagination poétique qui tendait à s'exprimer dans des formes aimables, avec une pointe de mélancolie et de langueur.

On remarquait aussi cette signature nouvelle : Leys, au bas de deux toiles, dont l'une inaugurait la série des carnages qui passionnèrent son imagination fougueuse jusqu'en 1845, et l'autre était une incursion dans le genre moderne, qu'il aborda peu. Le *Massacre d'Anvers par les Espagnols* et le *Combat entre un grenadier français et un cosaque* s'allumaient d'une gaîté de palette, sans faire pressentir toutefois la griffe léonine dont ce jeune artiste de dix-neuf ans devait plus tard rayer ses œuvres.

Enfin, Henri Dillens exposait une *Kermesse flamande,* où perçait une originalité, Marinus un paysage romantique, d'une fougue qu'on lui conseilla de modérer, et Gallait ce *Christ guérissant un aveugle,* que les journaux avaient annoncé. C'était la fleur des débuts.

Ils furent assez saisissants pour distraire un instant l'attention des réputations consacrées. Decaisne avait pourtant envoyé de Paris son Portrait de M. Schœlcher, dont on admirait la tête « peinte dans le goût des anciens maîtres flamands » ; Philippe Van Brée exposait ce *Rubens peignant dans son jardin,* qui se voit aujourd'hui au Musée de Bruxelles, avec ses tons fragiles de pastel ; Geirnaert, de

Gand, le premier ténor d'une petite école qui cherchait le naïf, aujourd'hui oublié, avait peint son éternel *Médecin hongrois;* Bossuet et de Noter étaient représentés par des intérieurs; enfin Eug. Verboeckhoven avait lustré de son plus irréprochable blaireau le *Troupeau effrayé par l'orage;* et les amis de la belle nature s'extasiaient devant les cascades de Van Assche, un *Orage* de Delvaux, les panoramas de De Jonghe et les paysages vermeils de Du Corron, les célébrités du plein air.

Le *Christ guérissant un aveugle* attira particulièrement l'attention : on le considéra comme une belle promesse d'avenir. La mesure dans le sentiment, la pondération des lignes, l'accord du dessin et de la couleur qui devaient illustrer l'artiste se rencontraient, en effet, dans cette œuvre initiale, comme un fruit se voit dans son germe. Visiblement, la volonté l'emportait ici sur le tempérament. L'âpreté de l'effort s'inscrivait dans la composition qui était simple, claire, correcte, avec un reste des sévères ordonnances classiques. Point d'originalité, mais un éclectisme intelligent; la couleur ferme, solide, nourrie, couvrait largement le dessin et dénotait des adresses d'ouvrier exercé.

Il eût fallu être fermé aux significations de l'art pour ne point deviner, en ce jeune peintre résolu, dressé à l'école de Hennequin, une des forces de l'avenir. Cependant l'œuvre n'eut pas l'éclatant succès auquel les amis s'attendaient. Il semblait étrange qu'à l'âge des passions, l'imagination pût se refréner au point de ne se permettre ni une licence, ni une faute. Ce feu assoupi laissa un peu froid, proche qu'il était d'ardeurs plus expansives et d'activités remuantes. On sait combien les réactions sont avides d'hommes militants, et celui-ci, visiblement, se claustrait dans des recueillements d'atelier.

Louis Gallait a pris la peine de lithographier son premier tableau : c'est une estampe grattée de coups de canif, avec des lourdeurs de crayon, mais aussi de belles épaisseurs d'ombre léchées par la lumière. On remarque le groupement des figures, le geste noble et simple du Christ, la grâce presque raphaélique de la femme et de l'enfant, l'austérité

du paysage, la distribution ingénieuse du clair-obscur, la rudesse décidée des personnages, gens tannés, ridés, parcheminés, dont les faces ont des craquelures et les mains des callosités. Une trempe virile, en même temps qu'un esprit réfléchi, qui va au fond des choses et ne se paie pas de surfaces, avaient pu seuls conduire à ce style caravagesque, à ces fermes accents nouveaux dans l'art [1].

Une concurrence redoutable faisait tort, il est vrai, à l'œuvre du débutant. Non loin du miracle de l'aveugle recouvrant la vue s'étalait, en effet, avec ses élégances aristocratiques, le *Christ au tombeau*, depuis longtemps signalé à l'admiration publique. Cette toile conquit définitivement à Gustaf Wappers le titre de chef de l'école flamande, que de rares critiques cherchaient encore à lui disputer. On blâma bien, çà et là, le ton verdâtre des mains, la chair safranée du torse, la mollesse du dessin dans les pénombres; mais personne ne mit plus en doute l'immense supériorité du peintre sur ses compétiteurs.

L'église Saint-Michel, de Louvain, possède actuellement ce ressouvenir féminisé du plus beau des peintres de la grâce mondaine, de ce grand et charmant Van Dyck, qui fut peut-être le vrai maître de notre Anversois. Ce n'est pas la large facture des peintres de tempérament; elle a des douceurs de blaireau, un miroitement lisse qui rappelle l'éclat fleuri des nacres, et comme la fragilité des peintures céramiques. Mais elle renferme cet élément transitoire qui, à toutes les époques, côtoie le beau éternel, je veux dire la marque des milieux où elle s'est produite. Il est aisé d'y discerner la fébrilité maladive que les luttes du romantisme avaient déposée dans les esprits. Nullement robuste, mais mièvre et affadie, elle

[1] Le *Christ guérissant un aveugle* ne fut pas vendu immédiatement et ne valut point de récompense à son auteur. Mais une souscription fut ouverte chez l'éditeur Dewasme-Pletinckx, et le tableau, acquis à deniers communs, finit par s'acheminer vers Tournai, où il alla se mêler aux pompes du culte.

Ce dénoument heureux n'alla pas sans une autre bonne fortune. L'administration de la ville résolut de prendre à sa charge l'entretien du jeune Louis Gallait et, par surcroît, lui fit, avec l'aide de la province et de l'État, les frais d'une installation à Paris.

semble exprimer plutôt la pâmoison que la mort; les affres de l'agonie y sont tempérées par un mysticisme de boudoir, qui sied mal à ce grand cadavre régénérateur des hommes. On se trouve là comme dans une atmosphère de soupirs brûlants et de chaudes haleines, faite pour les dévotions des grandes dames. Les Madeleines devaient désirer poser leurs lèvres sur ces membres frêles et longs, sur ces langueurs de la chair mortifiée, sur cette pâle tête inclinée d'un beau jeune homme.

Il ne lui manque que le pourpoint pour jouer les rôles du théâtre d'alors : c'est un Antony tombé sur les planches. Quelle antithèse avec le Dieu foudroyé des maîtres du XVI[e] et du XVII[e] siècles! L'effroyable déroute des civilisations se lisait dans sa stature d'athlète révolté. Rubens et les autres en avaient fait un homme, surhumain seulement par ses énormes musculatures, mais apparenté à l'humanité par les parités communes du trépas; et ainsi ils avaient réalisé le symbole de fraternité universelle pour laquelle il s'était laissé attacher sur la croix. Van Dyck lui-même avait marqué puissamment l'idée humaine dans les élégantes structures de son Rédempteur. Et après eux, en plein romantisme, Delacroix, reprenant la tradition si hautaine en sa matérialité, avait repétri avec du limon le torse divin.

Coïncidence au moins curieuse, c'est au moment où la science s'apprête à démolir la légende catholique que l'art s'ingénie à spiritualiser le plus ses Christ en Belgique. Gustave Wappers féminise le sien, pour être plus près de la divinité qu'il veut exprimer, et après lui, Wiertz, allégeant encore le faix humain sur les épaules du ressuscité, ne cherche plus à peindre qu'une entité, par l'image d'un détachement presque absolu de la chair. Nous touchons à cette période d'excitation générale où l'imagination se formulera dans des subtilités et des abstractions : un besoin toujours croissant d'individualisme fait dégénérer l'art dans la métaphysique.

Le *Christ au tombeau* consacra Wappers. Cette fleur malsaine devait plaire aux âmes romanesques. Elle contenait la somme de grâce artificielle et de dévotieuse sentimentalité

qu'on demandait à l'inspiration religieuse. Il y avait comme une élégie lamartinienne dans ce coloris estompé et ce dessin veule : les larmes d'une sainte Thérèse semblaient les avoir délayées sous leur chaud ruissellement.

Le grand succès de la jeune école servit encore une fois à battre en brèche l'exposition des peintres fidèles à David.

Le plus en vue, par sa position officielle et son talent, était Fr.-J. Navez. Il assumait la responsabilité de la tendance qu'il représentait et traînait après lui cette lourde queue de petits hommes qui suivent les maîtres. Aussi, comme Ingres en France un peu plus tard, servait-il de tête de Turc à l'opposition chaque jour plus indisciplinée. La querelle du romantisme et du classique avait passé la frontière et s'était incarnée dans ces deux hommes, Wappers et lui.

Mais Navez n'avait pas l'obstination têtue du rude compère qui, acculé à Raphaël et à David, tenait tête, en grondant comme un sanglier, aux assauts des gilets rouges (Schnetz les appelait les *sans-culottes,* dans une lettre à son ami de Bruxelles). Très attaché à la doctrine qu'il croyait sincèrement la seule bonne, il ne contaminait pas ce qui se faisait dans le camp voisin, mais l'étudiait sans trop de parti pris, peut-être même ne se serait-il pas refusé à faire un pas de ce côté. Il avait beaucoup médité sur l'art, beaucoup travaillé d'après nature, fait cinquante-sept portraits au crayon et environ cent cinquante portraits à l'huile, peint près de quatre-vingt-dix toiles, esquisses et tableaux, sans compter les compositions demeurées à l'état de dessin [1].

Toute la science qu'on peut acquérir avec une application attentive et patiente, il la possédait. Une dose de réalisme s'était même infiltrée dans sa grécité : il n'émasculait pas trop les virilités, corrigeait modérément la laideur, eût osé représenter Thersite avec sa bosse ; tels ouvrages de lui le montrent presque transfuge de l'idéal. Ses esquisses surtout, loin de

[1] On trouvera dans l'étude que lui a consacrée M. Alvin (*Fr.-J. Navez, sa vie, ses œuvres et sa correspondance*) le chiffre et la nomenclature de cette grande production. Depuis ces premiers débuts, c'est-à-dire de 1813 à 1862, époque de sa dernière peinture, il n'y a pas moins de 67 tableaux d'histoire, 96 tableaux de genre et 205 portraits.

paraître rigides comme l'étaient celles de ses coreligionnaires, avaient par moments de la bravoure et de la bonhomie. On y sentait un cœur d'artiste, aux éclairs de ce feu sacré qu'il tenait sous le boisseau dans ses compositions.

Navez eut le malheur d'être emprisonnné vif dans une formule; il s'était mis aux fers dans cette geôle de la ligne impératrice et reine; il ne sut pas ou il ne voulut pas briser le joug. Ce fut un classique moins par l'impuissance d'être autre chose que par un sentiment un peu étroit de fidélité au génie des anciens. La nature lui semblait désirable et il l'aimait, à la condition qu'elle ôtât ses sabots. Cependant, de tous les archaïques de son temps, il est peut-être celui qui, en Belgique, professa pour elle le plus de ferveur. Il obligeait ses élèves à la considérer sans cesse et la proposait comme l'unique enseignement. Mais il voulait que l'expérience des siècles passés servît à l'interpréter avec des restrictions prudentes.

Son biographe [1] rapporte qu'il ne se séparait pas d'un cahier dans lequel il dessinait, tout en causant, les impressions qui l'avaient frappé. Chaque page se couvrait d'un croquis rapidement enlevé, d'après un groupe, une figure, un geste, entrevus dans la rue, et en regard de cette annotation « aussi réaliste que pourrait l'exiger Courbet », il mettait la transcription en style noble. Tout l'homme est dans ce procédé.

On peut dire qu'il dépensa à déranger la nature une intelligence qui se fût accommodée de l'harmonie naturelle des choses. Il la soumit à l'orthopédie de l'idéal, comme pied-bot et vulgaire, au lieu de se laisser aller au penchant de l'aimer pour sa santé et sa beauté toutes franches. Il éprouvait pour elle la tendresse circonspecte qu'on a pour une maîtresse dangereuse, dont on redouterait de faire sa femme légitime. Le sens de cette réalité supérieure, qui, dans l'art moderne, combine le trivial et le sublime et touche aux plus hautes cimes sans cesser de s'appuyer sur la notion exacte, manquait à son éducation. Il n'eut pas la grande vertu des arts : l'attendrissement.

Navez mania arbitrairement la forme et la couleur, comme

[1] Alvin, *Fr. Navez, etc.*

les éléments d'un problème proposé aux calculs du cerveau. Il y vit une sorte de géométrie abstraite pour laquelle existaient des règles intransgressibles, et il s'efforçait de les ramener à leur plus simple expression. Il y eut du mathématicien dans ses recherches de correction sèche et de précision savante. L'infinie variation de la vie, avec ses évolutions continuelles et ses perpétuelles métamorphoses, ne l'inclina pas à l'étude du geste dans sa vérité si mobile et qui subit toutes les directions de la pensée. Il ne connut qu'une télégraphie sommaire.

On imaginerait difficilement une mimique plus abrégée et une absence plus absolue d'émotions que dans ses tableaux du Musée de Bruxelles. *Athalie interrogeant Joas* est un modèle de style macaronique. L'apogée de l'école est atteinte dans ces étalages de ferblanteries, de draperies moulées, de chairs inertes et rebutantes, immobilisée par la catalepsie. Rien ne tressaille parmi tout ce morne enchantement : il ne s'y trouve ni une grâce, ni un frisson, ni un sourire. Un ennui mortel semble seul rapprocher ces comparses d'un théâtre auquel l'action manque et que leur majesté empêche de s'en aller. C'est l'anesthésie traduite en peinture.

Il est naturel qu'on ait été sévère pour ces faiblesses. Trop souvent le grand prêtre de la forme péchait non point seulement par le vide et la mollesse des lignes, mais par l'absence même du dessin. A cette exposition de 1833, où il luttait pour l'honneur de l'école, il eut le tort de paraître avec une variété d'ouvrages qui indiquait plus de fécondité que de réelle ingéniosité.

On peut voir par les critiques du temps, même les plus modérées, combien il fut molesté pour les personnages de ses *Oies du père Philippe*. L'*Artiste* crut même devoir expliquer l'acharnement général et déclara qu' « on ne l'attaquait que parce qu'il était le chef de l'école qui se dit observatrice scrupuleuse du dessin et de la forme ». Ce fut un coup de massue qui retomba sur les classiques et les livra pantelants à la malignité publique.

Mais, tandis qu'ils courbaient la tête, lui seul ne désespérait pas. La correspondance qu'il ne cessa d'échanger avec ses amis Schenck, Léopold Robert, Grasset montre sa forte

trempe et ses inébranlables convictions. Schenck, qui avait exposé en 1833 et, comme lui, n'avait obtenu qu'une médaille en vermeil, lui écrit, avec un dépit calmé : « En relisant ta lettre, je t'ai vu toi-même si résigné à subir une injustice qui te touche plus que moi encore, puisqu'elle est exercée sur toi par tes compatriotes, que j'ai pris le parti d'imiter ta sagesse. »

Navez devait laisser après lui la mémoire d'un vaillant et honnête ouvrier, qu'aucune intrigue ne détourna jamais de la pratique de son art et qui, fermé au mercantilisme aussi bien qu'aux rancunes, se consolait de ses revers en travaillant à les réparer.



CHAPITRE III.

Salon d'Anvers de 1834. — Révélation d'un talent. — Nicaise de Keyzer et son *Calvaire*. — Légende qui circule au sujet de ce nouveau Cimabuë. — Leys reparaît. — Communauté de mise en scène avec Ferd. de Braekeleer, son maître. — Apparition de l'*Episode des quatre journées* de Wappers. — Triomphe pour le peintre. — Caractère et description du tableau. — Rôle de la couleur dans une toile. — Exaspération des classiques. — Les *Trois pendus* de Paelinck. — Jugement de la critique étrangère sur Wappers.

L'exposition d'Anvers, qui suivit, en 1834, celle de Bruxelles, réservait une surprise aux partisans des idées nouvelles. Un jeune homme, hier inconnu, abordait le drame catholique, avec une audace déjà sûre d'elle-même. L'énormité des proportions ne l'avait pas effrayé : il semblait qu'il voulût combattre sur le terrain même de Rubens; sa toile rivalisait avec les épopées gigantesques du maître. C'était un *Calvaire*.

Aux bras de la croix un grand Christ ouvrait ses membres douloureux, d'un mouvement solennel et doux, et le groupe des femmes à ses pieds laissait éclater ses lamentations. L'absence du sentiment religieux frappait tout d'abord dans cette image de l'immolation volontaire; à l'exemple des maîtres du XVIIe siècle, le peintre n'avait montré que la mort d'un homme, et il avait peint un cadavre en train de se décomposer dans la chaleur du jour. On s'accordait à admirer le dessin flexible du torse et le coloris léger des chairs, mais on critiquait la raideur des personnages; un ressouvenir classique leur donnait l'immobilité désagréable des figures si longtemps à la mode.

Cependant l'étonnement d'un pareil début l'emportait sur

les restrictions qu'il faisait naître. Il offrait, au surplus, un cas de mémoire remarquable : la plupart des têtes, celles de la Vierge, de sainte Élisabeth et de saint Jean, se retrouvaient dans les tableaux anciens, et les motifs de draperie n'étaient pas davantage le fait d'une invention personnelle. Volontairement ou non, l'artiste avait reproduit des morceaux entiers de l'œuvre des maîtres et adroitement les avait soudés à sa composition.

Le nom de Nicaise de Keyzer vola de bouche en bouche. Il s'était révélé sur une grande scène, presque sans études préparatoires, et une auréole romanesque s'attachait à sa vie. On racontait qu'une dame anversoise, passant un jour dans un pré, avait vu un adolescent dessiner sur le sable; non loin de là paissait son troupeau. Elle s'était approchée, lui avait offert des crayons et, nouveau Cimabuë, il s'était mis aussitôt à copier une image de la Vierge. L'imitation fut tellement saisissante que la dame ne voulut pas laisser ce génie s'étioler dans sa rusticité. Il vint donc à la ville, eut des professeurs et bientôt s'initia à l'art de peindre. La légende ici mêlait à ces débuts de peintre un fond d'idylle, éclairé par le sourire d'une femme. Rien ne pouvait mieux commencer sa vie; il semble qu'il ait voulu être fidèle constamment au souvenir de sa bienfaitrice; la femme, en effet, plane sur tout son œuvre, avec des douceurs énervantes. Un superstitieux verrait là l'influence des causes premières.

Pour pâlir à côté de celui de de Keyzer, un autre nom n'en grandissait pas moins.

Cette signature brève et bien flamande, Leys, avait reparu à Anvers sous un massacre dans le genre de celui qu'on avait vu à Bruxelles. Cette fois, la tuerie était entre *Bourguignons et Flamands* (1452)[1]. Ce n'était point, à la vérité, une de ces mêlées où le sang coule des plaies comme par la bouche d'une fontaine; la fureur était plutôt dans l'intention que dans le fait; on se frappait d'estoc et de taille, moins par conviction que pour justifier les cuirasses et les casques dont on était affublé.

[1] Lithographié par Kreins dans l'*Artiste*, 1834.

Cela ne sortait guère des arrangements du pacifique Ferdinand de Braekeleer, de qui le jeune Henri était élève. Même indécision dans l'action, même mollesse dans le dessin, même absence de pathétique. Il y avait encore cette autre similitude que le décor, avec ses toits dentelés en scie et ses tourelles en poivrière, rappelait exactement les mises en scène du professeur. Sur la droite, un lambeau de maison éventrée laissait voir une rampe d'escalier, balançant dans le vide ses balustres ventrus, sous un écu fixé à une tringle. Des bouts de fenêtres à meneaux guillochés faisaient verdoyer dans la déroute des murs leurs carreaux cul de bouteille. La bataille emplissait ce cadre ou plutôt battait à la débandade l'espace vide compris entre les maisons, et pour renforcer l'élément dramatique, quelques épisodes essayaient de caractériser les maux de la guerre. Un moyen âge de fantaisie avait entassé là ses armures, ses fonds de ville, ses lanternes et jusqu'au cabaret historié d'une enseigne, si largement exploités depuis.

Le coloris, il est vrai, avait de l'éclat; mais il tirait encore sur cette teinte houblonneuse, avec laquelle on avait imaginé de supplanter les illuminations prodigieuses de Rembrandt; et cette fade lumière était au soleil ce qu'est une tisane au vin vermeil de la Touraine.

Tous ces succès allaient s'effacer devant l'apparition triomphante de l'*Épisode des quatre journées de* 1830.

Une foule vint le voir au Musée, où le peintre l'avait exposé. Ce fut un triomphe pour Wappers. Il avait reçu les insignes de l'ordre royal au Salon de 1833 et, depuis 1832, il était professeur à l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers. Cette grande page mit le comble à sa réputation. On l'avait appelé le régénérateur de l'art; il devint l'émule des plus grands maîtres et l'exaltation patriotique grandissait encore l'enthousiasme qu'on avait pour l'artiste.

L'*Épisode* fut promené solennellement par les grandes villes; il fit son tour d'Europe, et la célébrité à l'étranger s'ajouta à la renommée à l'intérieur. Il y eut positivement un moment où, grâce à ces pérégrinations éclatantes, les nations voisines s'occupèrent de l'école belge. Tous ces publics diffé-

rents étaient unanimes pour admirer la puissance de la conception et la chaleur du coloris. Il sortait de cet irrésistible élan d'un peuple courant aux barricades une commotion à laquelle on n'échappe pas même aujourd'hui.

Gustaf Wappers atteignit dans cette toile son apogée; il ne devait point, en effet, toucher à de plus hautes cimes dans le reste de sa carrière. Elle fut le dernier mot de cet art qui avait fait ses barricades avec celles de la rue et consacra le titre de peintre de la révolution conquis en 1830 par l'auteur du *Dévouement de Van der Werff*.

La formule romantique s'élargissait ici de tout l'héroïsme d'une race; on avait sous les yeux une page d'histoire dans le vrai sens du mot. Je ne sais si la peinture belge contemporaine a prêté ailleurs un appui plus solide à la thèse de la modernité, qui n'était point encore conquise à la discussion; personne ne s'avisait de sonder le fond de l'œuvre des maîtres, leurs intimités et leurs ramifications dans le siècle même; et pourtant, un artiste se rencontrait qui, d'instinct, devançait les plus hardies théories. Nul, parmi les peintres du temps, ne déploya plus de fougue dans les sujets d'ordre historique, ni ne toucha de plus près au but de l'art, qui est la vie.

La vie! Elle coule à pleins bords, sous l'aspect d'une foule impétueuse, dans le lit d'une cité où les pavés semblent un instant participer de la fureur publique. Gare! c'est une nation qui passe! Un grand souffle soulève les blouses, çà et là heurte des drapeaux, met sur les multitudes comme l'oscillation profonde des grandes eaux. Les prunelles étincellent; on va comme dans un tourbillon; les fusils sont chargés de poudre et les cœurs de haine.

Le peintre avait dressé à la droite une barricade sur laquelle des hommes debout, les vêtements en désordre, font des gestes résolus. L'un d'eux harangue les insurgés et, la tête en arrière, appuie fièrement le doigt sur le placard qu'il commente. Près de là, un vieillard porte à ses lèvres un coin du drapeau brabançon. Un homme du peuple, dans l'angle, s'est coiffé du casque, et, sabre au côté, ayant sur l'habit en loques la tache jaune d'un baudrier, fait une enjambée pour

rejoindre le flot qui vient à gauche. Celui-ci s'avance sur le spectateur d'une poussée furieuse. Où va-t-il? A l'appel de la patrie, à la gloire, à la mort! Un jeune gamin, jambes nues, bat le tambour, et ce roulement héroïque fait passer un frisson sur les visages.

Dans le milieu de la toile, un double épisode. Ici, un jeune homme mortellement frappé est enlacé dans les bras des siens, et le sang empourpre les pâleurs de sa chair. Vraisemblablement le peintre a choisi un patricien dans la fleur des ans, pour mieux exprimer la grandeur du sacrifice, et les vieillards agenouillés à ses côtés ont dans leurs yeux levés au ciel une renonciation auguste.

Un peu plus loin, un ouvrier, bronzé par le feu de l'enclume, s'arrache aux mains d'une femme suppliante qui, pour rendre ses larmes invincibles, lui présente un enfant. Mais le patriote parle plus haut que le père dans cette âme transportée par la foi civique et, d'un grand geste, il montre ses frères d'armes, prêt à s'immoler avec eux.

Ainsi, l'amour de la patrie confondait dans un même sentiment de sacrifice tous les personnages du tableau, et cette unité profonde ne laissait point de place à d'oiseux remplissages.

Un entrain prodigieux régnait dans la toile, et de la mêlée sortait comme une immense gaîté farouche. Courir à la barricade se complique d'une sorte de gymnastique joyeuse; on va à la mitraille comme à la noce; la chanson des lèvres rythme la galopée furieuse des pieds. Cette frénésie particulière était marquée dans l'*Épisode*.

Cependant une forte dose de sentimentalisme traînait encore dans certaines parties du tableau, comme un tribut payé au romanesque du romantisme. On n'osait encore exprimer simplement le pathétique : les héros avaient toujours sous les pieds le frémissement d'un tréteau et sur le front la réverbération des quinquets d'une rampe. Des groupes entiers de l'*Épisode* sont du patriotisme ronflant, orchestré pour toucher les fibres, par un sentiment mal compris de l'émotion dans l'art : ce vieillard baisant les plis d'un drapeau, cette pâle fille à demi pâmée, ce blessé serrant son

épée contre ses plaies, semblent traverser un dénouement de mélodrame, pareils à des acteurs.

L'opéra et ses féeries, que les feux de Bengale font flamboyer, succédera bientôt à ces hyperboles engendrées du drame, et qui, par leur origine, conservaient du moins une teinte de spiritualité sévère : alors on n'aura plus que d'éblouissants décors, des théories de comparses bêtes, ou, si vous voulez, un art purement extérieur de tableaux vivants.

Une critique plus grave doit être faite au coloris. Les surfaces ont le poli luisant des cristaux, et la chair est remplacée par une matière dure, scintillante comme une vitrification; c'est le triomphe de ces colorations minces et fragiles qui commencent à Netscher et aboutissent à Dyckmans.

Elles ont pour effet, dans l'*Épisode*, de diminuer l'ampleur de la composition; au lieu d'être le fil conducteur du sentiment, elles sont tellement en désaccord avec l'impétuosité du sujet qu'elles nuisent à son expression.

Dans un morceau de musique, l'accompagnement souligne la mélodie, comme une explication; ainsi la couleur commente et met en vive lumière les idées exprimées par le dessin. Elle dit l'atmosphère morale de la scène, formule son état passionnel, établit le degré de sa température, bref, est quelque chose comme le baromètre de l'œuvre d'art. Or, les grâces sereines de l'idylle n'auraient pu s'accommoder d'une plus pimpante exécution que celle choisie par le peintre pour des fureurs populaires; un fard léger allume la joue des femmes, comme quand Boucher veut faire sentir le chancellement de la vertu, et les hommes ont des formes d'albâtre, transparentes et lustrées, qui s'irisent de reflets versicolores.

Wappers, si puissant dans la synthèse, en tant que composition, n'était point parvenu à la compléter par un mode de peinture en rapport avec la condition des personnages.

Il n'en fut pas moins le lion de l'année. L'exaspération avait grandi parmi les classiques. On en vit au Salon de Gand (1835) un exemple étrange. Paelinck, dans une élucubration, romantique par haine du romantisme, accrocha trois pendus à des potences, et leurs silhouettes grimaçaient sur un clair

de lune, en présence d'un groupe d'hommes qui semblaient prendre un plaisir extrême à la pendaison. La caricature n'était pas assez voilée pour ne point permettre de reconnaître, sous le rictus cadavérique, la grosse figure épanouie de l'auteur de l'*Épisode*, à côté des effigies d'un journaliste et d'un sculpteur.

Cette piqûre dut toucher Wappers médiocrement. En 1836, un journal allemand, le *Morgenblatt*, publiait une étude qui immolait toute l'école à sa gloire. Il occupait officiellement la charge de premier peintre du pays.

Inopinément, le Salon bruxellois de 1836 lui suscita des rivaux.



CHAPITRE IV.

Salon de Bruxelles de 1836. — L'étoile de de Keyzer grandit. — Sa *Bataille des Eperons d'or* est acclamée comme un chef-d'œuvre. — Description et appréciation. — Les *Adieux de Charles Ier*, de Wappers. — Gallait envoie de Paris *Montaigne visitant le Tasse à Ferrare*. — Changement survenu dans la société belge. — Une activité calme tend à remplacer dans l'art les surexcitations patriotiques. — Parallèle entre les *Adieux de Charles Ier* et le *Montaigne visitant le Tasse*. — Eug. Delacroix tenté par le même sujet que Gallait. — Coup d'œil sur le Salon. — Le comte d'Egmont apparaît dans les œuvres de Mlle Adèle Kindt et de Defienne, Kremer, Van Rooy. — Le terrain est préparé pour Gallait. — Les peintres d'histoire au Salon. — Ferd. de Braekeleer et Leys. — Le *Massacre des magistrats de Louvain* a la signification d'un programme d'esthétique.

Nicaise de Keyzer apparut au Salon de Bruxelles dans une solide armure de combat. Il avait mis le temps à profit pour corriger son dessin et le *Saint Dominique,* qu'il avait exposé, en 1835, à Gand, attestait de tels progrès que le comte Charles Vilain XIIII en avait offert huit fois le prix que l'acquéreur avait payé. C'était un jeune homme doux, modeste, très attentif à la critique; l'auréole romanesque qui le nimbait lui avait conquis d'universelles sympathies, et il s'acheminait au triomphe, simple et recueilli.

Sa *Bataille des Eperons d'or* divisa les admirations concentrées jusqu'alors sur Gustaf Wappers; l'étoile nouvelle fit pâlir l'astre qui emplissait l'horizon. Cependant, la formule seule avait varié; des élégances molles se conservaient ici jusque dans les carnages; la pacification qui s'était opérée dans les esprits, au lendemain des effervescences nationales, aboutissait à cette virilité calmée.

Ce qui touchait particulièrement, c'était la clarté, la sa-

gesse, l'arrangement prudent, un ensemble de qualités sans défauts criants, et l'on prisait très haut le scrupule de la vérité historique. « Il n'y a pas jusqu'à l'éperon du comte, dit M. Alvin, qui n'ait été copié sur le seul qui subsiste des sept cents ramassés après la journée de Courtrai [1]. »

En réalité, la bataille avait été habilement réduite aux proportions d'un épisode; c'est le moment où le comte d'Artois expire sous le genou d'un boucher flamand. L'énergique frère lai de l'abbaye de Ter Doest, ce Guillaume Van Saeftingen qui, étant à récolter son foin, apprend tout à coup l'approche des Français, enfourche sa jument et vole à l'ennemi, est debout devant ce groupe, ayant à la main la massue qui a abattu le comte. Le drame touche à son dénouement; un ralentissement s'est mis dans la lutte; quelques bras levés font seulement, dans la reculée, le geste d'assommer. Au second plan, Hugo Butterman d'Arckel est porté mourant; et, dans le fond, Gui de Namur, à cheval, dessine une haute silhouette inquiète. Une plume d'historien n'aurait pas mieux précisé la situation.

Le peintre était donc un bel arrangeur, très à l'aise dans la mise en scène. Il avait fait pyramider sa bataille selon les bonnes règles, pour avoir tout à la fois la ligne et la synthèse. Tandis qu'à la base la bousculade s'écrasait dans un aplatissement de bêtes et de gens, le haut se terminait dans un claquement d'oriflammes, un brouillard de piques prêtes à se disperser. Très peu de monde lui avait servi à machiner son épopée; il avait strictement éliminé tous les comparses inutiles, et ceux qu'il faisait manœuvrer représentaient soit la fureur, soit la miséricorde, en manière d'antithèses. Ce jeu formidable des guerres était, dans l'occurrence, réglé avec la netteté d'une partie d'échecs; les sentiments divers qu'il est convenu de prêter aux combattants avaient chacun son casier, et il y avait même, pour venger l'humanité, un chien qui léchait dans un coin la main de son maître. A droite, on se lamentait; à gauche, on se cognait, et des cadavres étaient furieusement piétinés dans l'intervalle. Le Batteux arrangeait

[1] Compte rendu du Salon d'exposition de Bruxelles, par L. Alvin, 1836.

ainsi ses tragédies, avec une connaissance froide des ressorts qu'il faut faire jouer.

C'était donc une bataille correcte, savante, disciplinée, qui ne transgressait point les bienséances et gardait la modération dans la violence. On n'avait pas affaire à une de ces effroyables boucheries où les cervelles volent en éclats, où les glaives décrivent des paraboles, où les épouvantes font au-dessus des houles humaines une rouge atmosphère flamboyante, mais à une ingénieuse compilation de mimiques, agrémentée d'un attirail nombreux de casques, de cuirasses, de pertuisanes et d'étendards.

Nicaise de Keyzer montrait là les adresses et les anémies de ce dessin qu'il devait surtout appliquer à des sujets gracieux; les anatomies fléchissaient; une débilité rabougrissait ces athlétiques torses flamands qui faisaient l'étonnement des chevaliers français; la myologie s'indiquait à peine; et la couleur, mince et parcimonieuse, aggravait cette absence de vigueur par des pâleurs maladives, qui contrastaient singulièrement avec l'exubérante santé des vrais coloristes. Mais on retrouvait dans l'ensemble la somme des qualités moyennes qui, de tout temps, ont été comprises du public, et elles valurent au peintre un succès retentissant.

Une des particularités du Salon de 1836 fut de montrer le disciple en regard du maître. Joseph Jacops avait guidé, en effet, le jeune de Keyzer dans ses premières études; mais l'initiation avait été si rapide que le maître, à son tour, recevait, disait-on, les conseils de son ancien élève.

Rien ne ressemble moins, comme disposition, à la *Bataille des Éperons d'or* que le *Combat de Beverholt ;* l'ordonnance s'y éparpille à travers une multiplicité d'épisodes; en outre, le parallélisme des lignes met une sorte de régularité géométrique dans le mouvement des masses; mais il est curieux de remarquer des analogies entre le ruwaert Philippe Van Artevelde, fermement campé sur ses étriers, et le Jean Ier que de Keyzer peindra plus tard, dans sa *Bataille de Woeringen.*

Wappers avait à l'exposition un de ses meilleurs tableaux, les *Adieux de Charles Ier*. Le monarque était assis près d'une table chargée de parchemins. Derrière lui se tenait l'évêque

Juxon. Une de ses mains se posait sur l'épaule de sa fille, la princesse Élisabeth, et l'autre serrait contre lui le duc de Glocester. Le mouvement du jeune prince était vraiment filial ; il escaladait le genou royal, pour être plus près des lèvres qui s'ouvraient dans les recommandations suprêmes. Un abattement profond se voyait, au contraire, chez la princesse ; elle s'était affaissée sur elle-même et, la tête retombante en arrière, laissait pendre ses bras inertes jusqu'à terre. On devinait dans l'air muet la survenue d'une grande chose ; un deuil irréparable allait frapper le trône, et la mort semblait toucher déjà du doigt la tête de Charles Ier. Le peintre était descendu dans les intimités douloureuses de la scène ; il avait peint le père sous le roi ; la majesté du rang transfigurait bien un peu son visage tourné vers le ciel, comme s'il le prenait à témoin de la violation de ses droits ; mais son geste avait une irrésistible tendresse paternelle, et il faisait de ses bras une chaîne autour de ses enfants. Un cri d'humanité s'échappait de cette famille frappée par l'arrêt avant de l'être par la hache ; elle resserrait dans une étreinte désespérée son faisceau ; et les cœurs remontaient dans les gorges, avec des sanglots. Forte composition, à coup sûr, et qui honore l'artiste, car elle témoigne d'une sensibilité qui n'était pas commune chez les faiseurs de drames : le roman ici s'agrandissait d'une réalité touchante.

Malheureusement, Wappers, encore une fois, s'était laissé aller à ses instincts de peintre épris des facettes miroitantes. Charles Ier dans sa prison semblait donner une audience royale ; l'ondoiement de son manteau, ses dentelles, ses souliers à bouffettes faisaient penser à des antichambres bourrées de courtisans ; et le coloris, clair, chantant, lustré, d'une splendeur rutilante, donnait l'idée d'une vie à son apogée plutôt que d'un déclin.

C'était un contraste de voir, à côté de ces sensualités déplacées, la sobriété contenue, l'accent vigoureux et plein du *Montaigne visitant le Tasse à l'hopital des fous de Ferrare.* Louis Gallait l'avait envoyé de Paris, où l'argent de sa ville natale lui avait permis d'achever ses études. Il vivait là dans le recueillement de sa pensée, méditant, travaillant, enfoncé

dans son rêve de gloire. Trois toiles l'avaient fait remarquer au Salon du Louvre : un *Portrait,* un tableau de genre : *les Ménétriers,* et le *Duc d'Albe.* (Cette page sanglante de l'histoire nationale, à laquelle il devait se montrer si attaché, le tourmentait déjà.)

Enfin, l'année même du Salon bruxellois, il avait fait une nouvelle apparition au Louvre, et les journaux avaient parlé avec admiration du *Job sur son fumier.* Il ne négligeait pas, du reste, les expositions de son pays. La régence de Liège avait acquis, au Salon de cette ville qui précéda celui de Bruxelles de 1836, une de ses études, qui fut trouvée bien peinte et bien composée. On attendait à présent la réalisation des belles espérances qu'il avait fait naître, et voilà que son dernier envoi montrait presque un maître.

Gallait prit rang dans l'école à partir de ce moment. Son originalité, bien différente des autres, faisait entrevoir un art plus austère, moins entaché de romanesque, un labour profond dans le champ de l'humanité, que Wappers avait remué superficiellement; et cette tendance réfléchie, posée, allait aux esprits, petit à petit habitués à de calmes énergies.

La surexcitation patriotique avait fait place à une activité régulière dans la sphère politique et sociale; le pays connaissait la sage modération du régime constitutionnel; parallèlement, l'art tendait à un idéal d'apaisement plutôt que de tourmente, de science plutôt que de fougue, de patiente et sagace reconstitution plutôt que de verve emportée.

Personne mieux que Gallait ne devait caractériser cette évolution. Déjà, dans son tableau de 1836, il montrait cette résolution froide du cerveau, qui ne laisse point de place à l'entraînement; ses personnages sortaient d'une réflexion mûrie avant le temps, d'une précoce et rare connaissance de la mimique expressive et juste, d'un effort raisonné de l'imagination. Le Tasse, effroyablement maigre et stupide, disait, dans les moindres particularités de sa personne, le procédé d'analyse minutieuse, auquel l'artiste avait eu recours.

Comparez le tableau des *Adieux de Charles Ier* à cette douloureuse évocation.

Le premier n'est que grave, la seconde est funèbre. Wap-

pers a touché du bout des doigts au monde de sensations sévères qu'il eût pu tirer de l'accord de la situation et de sa peinture; il est demeuré dans les limites d'une sensibilité modérée; peut-être a-t-il craint, en les excédant, d'ébranler trop fortement notre pitié. Aussi a-t-il apporté toute sorte de restrictions, la correction de la toilette, les draperies amples et bouffantes, la symétrie des coiffures, la belle tenue sacerdotale de l'évêque, et d'autre part, le clavier complet de son pimpant et frais coloris, les ors de la chape, les chatoiements nourris des velours, les peaux satineuses, une pluie de lumière chaude et scintillante.

Au rebours, le *Montaigne visitant le Tasse* a la simplicité d'un procès-verbal : c'est la constatation d'un mal incurable qui atteint les sources de la vie et fait de l'homme un cadavre vivant. Une désolation pèse sur la cellule; le poète, assis dans son manteau troué, solitaire, abêti, foudroyé, est comme la personnification des déchéances.

Louis Gallait affirmait sa manière dans cette œuvre indépendante. Elle avait une rudesse concentrée, des certitudes acquises par un labeur opiniâtre, un laconisme dédaigneux des véhémences des beaux parleurs.

On pouvait craindre que sa sobriété ne dégénérât en froideur, nullement qu'il se grisât de ses enthousiasmes : c'était un cerveau correct, un peu puritain : le classique n'abdiquait pas tout à fait dans le romantique.

Toute sa production ultérieure se montra, du reste, en germe dans ce premier tableau. Plus tard, il spiritualisera la mort par les mêmes moyens qu'il employait ici pour spiritualiser la folie; et, de même encore qu'ici, l'antithèse sera sa tactique et sa préoccupation constantes. Enfin, il fera du drame moral, en concentrant l'action sur un petit nombre de personnages qu'il traitera comme des portraits.

On sait qu'Eugène Delacroix avait été touché également de la grande infortune du Tasse. Il en avait fait une première esquisse fougueuse, que Deveria avait lithographiée : elle représentait le poète assis au premier plan, le pied sur un escabeau et la tête dans la main, au milieu d'un cachot traversé par un groupe ricanant; une femme, les cheveux épars

et la face terrible, s'accrochait aux barreaux d'une fenêtre pour le regarder. Plus tard, le maître apporta des modifications graves à ce premier jet.

En réalité, le Salon de 1836 ne manqua pas d'une certaine ampleur. La lutte des écoles s'y dessina avec des forces décroissantes du côté des classiques ; et, d'autre part, les coloristes, les peintres d'action, les manieurs d'humanité se touchèrent les coudes dans la mêlée.

Une tendance curieuse s'aperçoit en même temps : le comte d'Egmont entre en scène, et ce personnage énigmatique conquiert immédiatement l'autorité d'un symbole. Comme s'ils s'étaient donné le mot, Defiennes, Ph. Kremer, Van Rooy en font leur héros. Defiennes peint la *Mort du comte d'Egmont*, Ph. Kremer un *Épisode de la mort du comte d'Egmont*, Van Rooy les *Derniers moments du comte d'Egmont au Brood-Huys*. Tous les trois d'ailleurs y mettent une sentimentalité mesquine et théâtrale. Trois ans auparavant, M[lle] Adèle Kindt avait ouvert la marche. Cela créait un courant. Gallait allait bientôt le fixer dans son art plus large.

Les peintres d'histoire apparaissaient déjà nombreux en ce temps. Ferdinand de Braekeleer, qui avait une première fois abordé l'histoire dans un tableau de moyenne dimension, la *Défense de Tournai* en 1581, agrandissait brusquement son cadre et peignait une vaste toile, le *Dévouement des magistrats et des citoyens d'Anvers*, plus connue sous le nom de *Fureur espagnole*. C'était un brave peintre de genre, très à l'aise dans ses petits cabarets, taillés sur le patron de ceux de Van Ostade et dont on aimait les gaietés douces. Mais la *Défense* avait été critiquée et il cherchait à prendre une revanche avec le sanglant épisode anversois.

Sa verve, réjouissante dans la gaudriole, ne le servit que médiocrement dans cette tentative aventureuse. Pourtant, en dépit d'un dessin boursouflé et d'un arrangement mollasse, l'œuvre n'était pas sans mérite ; elle garde même un intérêt de curiosité, à titre de document pour l'histoire de l'art, et nous permet de saisir des affinités avec le Leys des premiers temps.

Celui-ci s'était petit à petit émancipé ; il étalait à présent

un décor fourmillant et manœuvrait des grouillements de populace, où semblaient grimacer les truands de Callot. Son *Massacre des magistrats de Louvain* est très extraordinaire à cause de la mixture du grotesque et du terrible.

A première vue, on dirait un carnaval, avec sa bousculade de masques; puis l'œil discerne une lutte, des hommes précipités, un piétinement sur des cadavres. Cela devient tragique : la mascarade s'étouffe dans une mare de sang.

Le peintre, conformément aux formules de la préface de *Cromwell*, avait mêlé la caricature à son drame. Ainsi Shakespeare introduisait la farce bouffonne parmi les horreurs de la tragédie et ses clowns alternaient avec ses héros. C'était, de la part d'un tout jeune homme, un acte d'indépendance et de témérité. Personne avant lui n'avait osé descendre dans ces profondeurs troubles du peuple; il montrait le ricanement de la plèbe achevant l'assassinat politique, avec la sincérité hardie d'un esprit qui répugne à d'étroites conventions. Les *Trentaines de Bertall de Haze*, avec le bedonnement de ses chantres, ne seront, plus tard, que le développement de cette théorie nouvelle, qui brisait un peu plus les vieilles attaches de l'école.

Le *Massacre des magistrats de Louvain* a donc une signification particulière dans la production de Leys : elle est le point de départ d'une esthétique affranchie et, si l'on veut, une proclamation d'indépendance parallèle à celle du poète qui, en France, ouvrait la voie au drame moderne.

Comme pour assumer la responsabilité de son manifeste, l'artiste s'était peint lui-même dans un groupe de femmes, avec son anguleux profil où roulait, sous des sourcils circonflexes, un œil dur, vaguement fatidique. Autour de cette image se pressait une foule étrange, disloquée, hurlante, entremêlée de silhouettes de chevaux; plus loin, un tassement immobilisait les enfants, les hommes, les vieillards au pied d'un escalier de pierre, duquel dégringolaient les malheureux magistrats.

Point de violence. L'action s'endormait dans une sorte de trépignement sur place, qui n'avait rien des poussées terribles d'une populace accomplissant ses vengeances. Une

curiosité semblait attarder là devant les hommes des métiers, comme de placides bourgeois. On devinait que le peintre ne possèderait jamais le maniement des foules aussi complètement que l'expression individuelle des personnages; et déjà s'indiquait cette tendance aux attitudes calmes, qui devait aller, par moments, jusqu'à la léthargie.

Cependant quelques figures gardaient leur violence. Les deux hommes à cape, disputant un linceul à une femme suppliante, s'arc-boutaient dans un bon mouvement, comme des bûcherons arrachant une souche tenue par les racines. A gauche, dans l'angle, une vieille harpie trognonnante se couchait presque sur un cadavre qu'elle dépouillait. La scène s'entourait d'un cadre de maisons à pignons, hérissées de clochetons et d'aiguilles, dont le fouillis, guilloché, arabesqué, dentelé à jour, semblait illustrer un épisode de *Notre-Dame de Paris;* des balcons en saillie s'accrochaient aux murailles ou bien s'enfonçaient en retrait derrière des balustres ventrus, sous le capuchon des auvents, avec des vitrages losangés, des ciselures frustes, des dais déchiquetés, un fourmillement de cuivres, de tarasques et de gargouilles.

Le moyen âge romantique reparaissait une fois encore à travers ce raccolement d'architectures fleuronnées, pillées un peu partout. Elles déterminaient, il est vrai, des rencontres de beaux tons enflammés, de patines rembranesques, de vieux ors vermeils et sombrement chatoyants. Des scintillements s'enchâssaient dans les meneaux des fenêtres, la pierre effritée s'allumait d'une rougeur de sang rouillé, des cuivres çà et là s'écaillaient de vert-de-gris, et tous ces éléments réunis donnaient au coloris un reflet vague de fournaise. Henri Leys avait jeté dans son *Massacre* de vraies fusées de palette; un pétillement de notes mordantes pleuvait sur les figures, les habits, les armes, et les plus difficiles étaient éblouis par cet incendie de lumières éparses, crépitant à la diable, qui n'était pas toujours raisonné, mais enchantait les yeux.

Deux autres tableaux accompagnaient le *Massacre:* c'étaient une *Famille de gueux se défendant contre une troupe d'Espagnols* et *Une sorcière prédisant à un chef de bandits la mal-*

heureuse fin qui l'attend. Les personnages y tournaient à la marionnette, affectaient de bizarres désarticulations, quelquefois s'alourdissaient de raideurs de catalepsie.

On racontait que l'artiste avait quitté l'Académie d'Anvers par haine de la bosse antique, et que rien n'égalait son dédain des formes parfaites, sinon sa prédilection pour la couleur.



CHAPITRE V.

Débuts d'Éd. de Biefve. — Pathétique prudent de son *Ugolin*. — Influence de Paris sur les artistes. — Henri de Caisne patronné par Alf. de Musset et Lamartine. — Ce qu'il est en art. — La peinture religieuse au Salon inférieure en nombre et en mérite à la peinture d'histoire. — Nomenclature des peintres d'histoire remarqués au Salon. — Ch. Wauters, Paelinck, Mathieu. — L'œuvre et la vie de Mathieu : rêves et réalités. — Navez est décoré. — Son enseignement. — Les œuvres qu'il expose lui ramènent la critique. — Caractère et analyse de ces œuvres. — Les peintres de genre subdivisés en peintres de genre historique et en peintres de genre proprement dit. — Parmi les premiers : Félix de Vigne, Hunin, Tilmont, Van Brée, Van Regemorter, Leys. — Parmi les seconds : Somers, J.-B. Janssens, Eug. de Block, H. de Coene, B. Deloose, de Nobele, Dyckmans, Dillens, Geernaert, Jambers, Pez. — Les peintres de kermesses. — Débuts d'Eug. de Block. — H. de Coene, précurseur d'un schisme. — Les paysagistes. — La pousse d'un paysage assimilée à celle des jacinthes et des tulipes. — Van Assche, Du Corron, Marneffe, Éd. Delvaux, de Jonghe, Perlau, Ottevaere. — Eug. Verboeckhoven, successeur d'Ommeganck. — L'horizon s'éclaire quand paraît Fourmois.

Cette science de la ligne qui manquait à la virtuosité de Leys, un autre jeune peintre devait la pousser très loin, jusqu'à se rencontrer quelquefois, dans le dessin de ses figures, avec le crayon correct de Delaroche.

Édouard de Biefve n'était plus un inconnu pour les Bruxellois, à cette époque : de Paris, où il s'était fixé, il avait envoyé, en 1834, plusieurs tableaux qui furent exposés dans la chapelle de la rue des Sols. C'étaient une *Flagellation*, un *Chevalier flamand*, *Une jeune fille*, enfin son propre portrait ; et ces œuvres de début avaient fait concevoir d'heureuses espérances.

Le Salon de 1836 les réalisa en partie, bien que l'artiste

eût été obligé de repeindre hâtivement sa toile détériorée pendant le transport. Il avait choisi pour sujet l'effroyable épisode du *Comte Ugolin dans la tour de Pise;* d'emblée il s'attaquait au drame, dans son pathétique le plus sombre, et brossait une toile de plus de six mètres carrés. Cette grosse besogne excéda ses forces, mais il ne resta point trop au-dessous de l'horreur dantesque. Ugolin, dans l'aigre lumière de son cachot, se précipitait vers Gaddo, le quatrième de ses fils, avec une rage navrée, les yeux étincelants, et faisait sur l'agonisant un grand geste ambigu, vraiment terrible, qui ne permettait pas de préciser s'il allait s'emparer de ces chairs encore chaudes ou s'il cherchait à les rappeler à la vie. Une épouvante se lisait sur sa face tordue où s'arrêtait un cri, une malédiction contre les hommes et Dieu.

Visiblement, le peintre avait eu peur de son sujet; l'horrible réalité apparaissait dans son œuvre, tempérée par des restrictions; il n'avait point osé faire entendre ce grand claquement de vertèbres, ni deviner ces maigreurs atroces de corps auxquels on pense, quand Ugolin s'interrompt de ronger son crâne pour raconter ses tortures. Au contraire, le père gardait une tenue correcte d'homme qui, dans le malheur, n'oublie point les bienséances, et un grand manteau d'hermine, déroulé derrière lui, mettait même sur les dalles funèbres une gaîté de parade, comme s'il s'apprêtait à partir pour un banquet. L'effet s'amortissait à travers ces réserves, créées exprès, semblait-il, pour ménager la sensibilité du public.

Un des acteurs de la sombre tragédie atteignait cependant à la grandeur douloureuse ; c'était le bel adolescent dans la bouche duquel Alighieri met ce cri poignant : *Padre mio, che non mi ajuti?* Des deux mains nouées sur son estomac, il semblait en comprimer les tortures et son blême visage se mouillait des sueurs dernières, tandis que sous lui l'agonie étirait ses jambes et qu'un hoquet distendait ses mâchoires convulsivement. Cette figure, d'un tour si fier en son affaissement, rappelait les élégantes silhouettes de Paul Delaroche. La toile portait, du reste, nettement l'influence des ateliers parisiens; elle rentrait dans cet ordre de sujets empruntés aux

poètes, que traitaient Deveria, Ary Scheffer, Johannot, et elle marquait la prédominance de l'idée littéraire, alors qu'elle eût été simplement picturale chez un Flamand demeuré pur. Ainsi, les originalités de l'école s'embauchaient l'une après l'autre dans le parti de l'imitation; Paris était le foyer auquel s'alimentait l'art national; et quelquefois il gardait les artistes que la Belgique lui envoyait.

Il en était ainsi de Henri De Caisne qui, à cette époque, traitait à Paris le portrait avec succès. Alfred de Musset lui avait consacré, à propos de son *Ange gardien,* exposé au Salon, un brillant article dans la *Revue des Deux-Mondes* et Lamartine le tenait en haute admiration. Les deux tableaux qu'il envoya à l'exposition de 1836, une *Mater dolorosa* et une *Agar dans le désert,* insuffisants comme coloris, mais empreints d'un sentiment délicat de la forme, expliquaient cette sympathie des poètes : son dessin avait un mouvement rythmé et lent, une spiritualité élégante, ni trop grave ni trop mondaine; et un certain idéal lui donnait l'effacement de réalité cher aux âmes contemplatives. De Caisne était un esprit intuitif, un lettré épris de lectures plutôt qu'un tempérament : il ne possédait pas les virilités qui font les artistes puissants. Tel qu'il était, on le mettait au premier rang de la petite phalange qui pratiquait, en ce temps, la peinture religieuse et qui se composait particulièrement de Mmes Wulfaert et Fanny Geefs, de Picqué, Jean Van Eycken, Ed. Gisler, Verschaeren et Wulfaert [1].

Je n'abandonnerai pas ce précieux Salon de 1836 (précieux au point de vue des documents) sans en tirer une vue d'ensemble.

On y trouve, chez les peintres d'histoire, une tendance à peu près générale à exploiter les annales nationales (Defiennes, Kremer, Van Rooy, en qui l'on prédisait un émule de Wappers et de de Keyzer, prédiction qui ne se réalisa pas).

[1] Peintre brugeois, très apprécié de la famille royale de Hollande, qui possédait plusieurs de ses tableaux. La plupart de ses œuvres ont été gravées en Allemagne.

Ch. Wauters, de Malines, qui avait pris les leçons d'Ary Scheffer, mettait en scène un épisode de la vie de Marie de Brabant. Paelinck préludait à l'*Abdication de Charles-Quint* de Louis Gallait par un sujet semblable, d'un apparât froid, avec un tassement de personnages gourmés. Mathieu exposait une scène tumultueuse, celle de *Marie de Bourgogne tombant de cheval,* qui faisait pressentir un esprit inquiet et tourmenté.

Mathieu, en effet, fut de ces artistes douloureux dont l'existence se passe à la poursuite d'un idéal insaisissable. Il existe un portrait qui nous le montre tel qu'il était à cette époque, avec les mélancolies d'un front vaste et pensif, une ombre dans les yeux, le pli d'une bouche doucement spirituelle, mélange de volonté et de résignation. Une imagination sensible l'inclinait au rêve d'une grandeur contre laquelle ses forces se butaient; il nourrissait en lui la pensée de vastes toiles, de sujets épiques, d'une humanité plus grande que nature, mais la main trahissait son penchant, et il retombait chaque fois de toute la hauteur à laquelle il avait voulu s'élever. C'était un cerveau maladif et surchauffé qui, dans des régions moyennes, eût été à l'aise et malheureusement s'acharnait à escalader les monts.

Je ne sais rien de plus digne de sympathie que sa destinée. Il semblait porter en lui le regret du passé. Rubens et son école le tourmentaient de leurs visions, et il ne lui semblait pas possible que l'art pût sortir de ce cycle hautain. L'idée de se hausser à leur taille l'obsédait; tous ses efforts tendent ostensiblement, de 1830 à 1836, à des réalisations énormes; il fait d'abord le *Déluge,* puis sa *Marie de Bourgogne,* et dans les deux toiles perce une même inquiétude. Plus tard, il résistera aux injonctions de son orgueilleuse chimère, mais en saignant tout le sang de son cœur de ne pouvoir la suivre dans ses hauts vols; les nécessités de l'existence le feront seules ployer; et il tâchera alors d'accommoder à la formule nouvelle l'ampleur de ses conceptions.

Une tristesse grandissante devait, du reste, paralyser ses énergies d'artiste; peut-être aussi fut-il victime d'un de ces harcèlements du sort qui font chanceler les plus vaillants;

l'idéal ne le nourrissant pas, on le vit quitter la mêlée pour les calmes préoccupations du professorat.

Ce brillant esprit, cette âme ardente alla se noyer dans les torpeurs de la province. Il y dut vivre recueilli, comprimé, sentant parfois renaître ses vieilles aspirations, comme un vétéran qui se souvient des batailles. Cependant sa fierté lutta très longtemps. En 1848, nous le retrouverons à Bruxelles avec son *Christ au tombeau*, une page calmée qui a la douceur d'un chant du cygne. Puis, la nuit s'élargira autour de lui, lentement submergera cette dolente figure, vaguement nimbée de martyre.

Marguerite de Bourgogne obtint un succès de critique plutôt que de public. La solidité de la composition réconciliait ceux-là même qu'indisposait le tapage d'une couleur papillotante. Et, en effet, un souffle rubénesque semble animer ce pêle-mêle de bêtes et de gens; une fureur qui n'est point encore ralentie continue à précipiter les chevaux, mêlée à des angoisses, à une clameur d'effroi qu'on sent dans l'air; et descendu de sa selle, Maximilien, l'époux idolâtre, fait un de ces pas immenses, comme il s'en voit dans les chasses du maître. Ce rappel est très visible dans la gravure que Vanderhaert a faite du tableau : les chevaux dressent entre ciel et terre des poitrails carrés ou bien allongent leur col avec épouvante, profilés d'un large trait, comme des marbres en mouvement. Et le personnage de Marguerite étale au premier plan, sous le cabrement de sa monture violemment strapassée, une silhouette pudiquement écroulée parmi les étoffes cassées et lourdes. Aucune toile n'avait au salon ce mouvement et cette ampleur; elle signalait une passion de faire grand que l'on s'attendait à voir récompensée. Hélas! la *Marie de Bourgogne* ne fut achetée ni par les particuliers, ni par l'État, et Mathieu n'obtint qu'une médaille de bronze.

Une meilleure fortune devait payer, cette année-là, Navez de ses mécomptes : le roi le nomma chevalier de son ordre et cette distinction fut accueillie avec faveur. C'était justice : la croix semblait due à ce vaillant qui avait traversé les épreuves difficiles sans broncher et, sous la meute des sarcasmes, avait

continué bravement son enseignement si rationnel de pratique et de doctrine.

« Traitez l'art largement, disait-il à ses élèves, puisque vous étudiez pour apprendre et non en vue d'en tirer un bénéfice prématuré. » Toute sa vie confirmait cette sage parole ; personne plus que lui ne se montra fidèle à son idéal et ne poussa plus loin l'honnêteté du peintre. Il habitait alors cette spacieuse demeure de la rue Royale, où alla se former depuis, toute une génération d'artistes, et il y vivait d'une existence simple, consacrée à la famille et au travail. En 1825, l'Académie royale des beaux-arts d'Anvers l'avait admis au nombre de ses membres et, en 1827, la Société royale des beaux-arts et de littérature de Gand lui avait décerné le même titre.

C'était le temps où la bourgeoisie, la finance, l'aristocratie recherchaient ses beaux portraits, si noblement stylés et d'une vérité si parlante. Il jouissait de la double autorité du talent et du nom. Un peu d'apaisement s'était fait, du reste, dans les querelles d'école, tout au moins autour de sa personnalité, plus intelligente et moins archaïque que les autres : trois années avaient pacifié les esprits, et l'on s'apercevait enfin que, pour ramer dans une autre galère, ce ci-devant n'était ni un ennemi, ni un simple gâcheur.

Puis, il ne se retirait pas sous sa tente, lui : chaque salon le trouvait prêt, et cette constance intrépide, sous le feu roulant des critiques, finissait par lui donner l'attitude des princes qui n'abdiquent point. La séparation, après tout n'était pas radicale ; il était un trait d'union entre deux écoles, deux manières de voir et de sentir, mêlait en lui le sentiment de la nature aux résistances classiques, côtoyait le réalisme, les pieds pris dans les chaussons du vieil idéal, bref, formait entre la révolution et l'ancien ordre de choses une mitoyenneté.

Son exposition de 1836 fut choisie et nombreuse. Cinq portraits, trois tableaux religieux et trois sujets de genre montraient ses multiples aptitudes, comme s'il eût voulu prouver qu'une étude sévère de l'art peut s'accommoder de la fécondité. Un sentiment très vif de la personnalité humaine

lui faisait mettre en lumière, dans ses portraits, des traits de caractère qui révélaient la coutume et les intimités morales du modèle : il donnait au masque le pli de la vie, sans l'altérer par une idéalisation, mais en soulignant, au contraire, ses rudesses ou sa laideur. Ce classique, qui était accusé de farder le vrai, donnait là un bel exemple du respect qu'il faut avoir pour la nature.

A la vérité, il s'astreignait à une interprétation moins rigoureuse dans ses compositions : le réel y devenait un thème sur lequel il improvisait des variations quelquefois scabreuses; à force de le surcharger, il en dénaturait le sens original, et il aboutissait alors au style macaronique de la *Femme adultère*, une de ses trois toiles religieuses du Salon. Les deux autres, en retour, avaient une belle gravité douce qui leur assurait un rang distingué dans les œuvres de l'époque. La première, le *Sommeil de Jésus*, entra dans les collections royales; la seconde, l'*Éducation de la Vierge*, alla orner la galerie du prince de Ligne. Toutes deux se faisaient remarquer par des élégances sévères et simples, un dessin nourri, des grâces d'expression familières et touchantes. Une sérénité sortait de ces calmes ouvrages, si en dehors des exagérations de la couleur et de la forme qui passionnaient la foule. Le *Sommeil de Jésus*, particulièrement, émouvait par ses accents humains; c'était une réunion de famille autour d'un enfant dans les langes, et les figures exprimaient des sensations tendres, la joie de voir palpiter ce petit flanc, l'accord heureux des âmes. Rien dans cette œuvre ne rappelait la fade religiosité du *Christ au tombeau* de Wappers : elle touchait aux étoiles par l'idée, mais par l'exécution s'appuyait fortement à la terre.

Quant aux sujets de genre, l'un d'eux, le *Débarquement de Vert-Vert* laissait entrevoir, derrière les pensées sérieuses, un coin non soupçonné d'aimable badinerie. Il avait été peint pour faire pendant aux *Oies du frère Philippe*, ces fameuses oies du Salon de 1833; mais, avec son débraillé de descente de coche, où les figures se brouillaient très originalement, le *Débarquement* réalisait si bien les vers célèbres de Gresset que les difficiles, cette fois, se déclarèrent satisfaits.

Une particularité s'observait dans toute cette production récente : Navez, piqué au vif par les reproches qui étaient faits à sa peinture, avait monté d'un ton sa gamme. Une éclatante tache rouge fait rutiler le *Sommeil du Christ;* et le *Débarquement* s'emplit de miroitements bariolés dans une clarté crue. C'était comme un accès tardif de virtuosité qui le prenait : il remplaçait la solennité froide de sa première manière (*Agar dans le désert*) par une touche qu'il s'efforçait de rendre croustillante. Mais il ne possédait pas le sens du coloris et crut que la couleur suffisait.

Un dernier coup d'œil jeté sur le Salon va nous montrer des groupes de peintres reliés par des originalités communes. Ce sont d'abord les peintres de genre, qui comptaient une subdivision : les peintres de genre historique. Parmi ces derniers figuraient : Félix De Vigne, l'auteur d'un *Philippe Van Artevelde,* très ouvré comme accessoires et costumes, et d'un *Cabinet de l'antiquaire Hubertus Golzius,* véritable amoncellement de bric-à-bric, qui faisaient pressentir la future et déplorable manie des archaïques; Hunin, Tilmont, Van Brée, Van Regemorter, Henri Leys. Le genre simple était traité par L. Somers, J.-B. Janssens, Eug. de Block, H. de Coene, B. Deloose, Ferd. Daems, De Nobele, Dyckmans, Dillens, Van Hove père, J. Geirnaert, Jambers, A. Pez.

Quelques-uns procédaient de Ferd. de Braeckeleer : Pez, Dens, L. Somers, Louis Hunin, qui devint un excellent metteur en scène, correct, soigneux, un peu placide et dont les tableaux de charité, une spécialité qu'il s'était créée, eurent longtemps de la vogue. De Nobele, lui, imitait Raffet et Bellangé, faisait, par exemple, en 1836, un *Militaire s'arrêtant pour boire devant un cabaret de village,* où l'on retrouvait le grognard légendaire, l'enfant coiffé du shako, le banc rustique sous les pampres, etc.

Un groupe demeurait fidèle aux kermesses de Teniers, d'Ostade et Jan Steen, vivant des miettes de leur large table. Van Regemorter, une réputation de la première heure, trop oubliée de nos jours, menait les violons. Chaque année voyait éclore ses bombances, où les musiques ronflaient, parmi le débridement des danses, avec une gaîté un peu pâle.

Ce bruit des flonflons prit en 1836 une intensité inusitée avec Eugène de Block, qui débutait par une bousculade rustique, d'un entrain endiablé. Au fond, c'était toujours le décor ancien, le cabaret au toit de chaume, le ménétrier raclant son violon, le marchand de complaintes s'égueulant par-dessus la foule, les couples enlacés et égrillards, les fûts et les brocs; le costume seul avait changé. Et une rousseur de fruit mûr se répandait à travers le paysage, avec une réminiscences des flambées du coloris hollandais.

Un jeune peintre, Henri de Coene, traitait en ce temps des sujets populaires et se faisait chapitrer pour l'abus du détail réaliste. La farce traditionnelle, avec sa fabrication d'ancêtres célébrant des jubilés et son gâtisme de vertus domestiques tombées en enfance, ne supportait aucune initiative autour d'elle.

Du côté des paysagistes, une reproduction figée et lourde continuait à se ressentir des froides atmosphères de l'atelier. La nature était cultivée en chambre, comme une floraison artificielle, et la pousse d'un paysage s'assimilait à celle des jacinthes et des tulipes. Presque partout ailleurs, une curiosité inquiète poussait aux formules inconnues, et des Christophe Colomb s'embarquaient à la recherche de contrées nouvelles. Ici, la routine pesait toujours sur les cervelles. Van Assche, le patriarche qui, en 1836, comptait quarante ans de succès, faisait mousser ses savonneuses cascades entre des escarpements alpestres. Il avait découvert la Suisse. On admirait le style de ses mélèzes, le tragique de ses eaux bouillonnantes, ses rocs modelés dans le brouillard comme des torses sous des draperies. C'était le grand art; cette peinture laminée et veule contentait la maigre soif d'idéal des âmes.

Une autre ancienne célébrité locale, Ducorron, mettait un soin infini à persiller les folioles de ses hêtraies. Généralement, le paysage était étoffé d'un groupe plus ou moins historique, d'un traînement d'oripeaux et d'épées; par pudeur pour la nudité de Cybèle, on lui jetait une légende sur les épaules, comme un pan de manteau. En 1836, Gil Blas était ce manteau pour le site champêtre de Ducorron.

Marneffe, dont les arbres entortillés affectaient des nodosités de reptiles, montrait, dans la ténébreuse forêt de Boscobel, Charles II d'Angleterre, en fuite, sur le point d'être reconnu. Un précipice béait au premier plan, sous un amoncellement de monstrueux végétaux demi-animalisés. « L'artiste, dit un critique du temps, a voulu, par cette disposition du terrain, faire comprendre l'imminence du danger. »

Ed. Delvaux, un élève de Van Assche, avait des allures plus carrées; ses intérieurs de forêts, auxquels, depuis son début en 1830, il était demeuré fidèle, dressaient d'énormes architectures, trop visiblement inspirées de la poétique qui comparait les voûtes des bois à des arceaux et les branches des arbres à des nervures, mais massives avec une certaine solennité.

De Jonghe, un précurseur qui a laissé trace, celui-là, Perlau, Ottevaere, L.-P. Verwée, Van der Eycken, Van Marcke, Marinus, Van Gingelen, Verstappen, Ed. De Vigne, Van den Abeele, Hellemans complétaient le groupe. Ces deux derniers avaient eu pour mentor Eugène Verboeckhoven, en qui l'on saluait alors le successeur d'Ommeganck, une gloire. Le maître, bon garçon, ne dédaignait pas de lustrer d'un coup de blaireau la robe d'une vache ou d'une chèvre, dans les idylles pimponnées de ses élèves. Il avait une arche de Noé toujours prête à peupler de petits quadrupèdes délicats les verdoyants printemps qui réclamaient ses services.

S'il ne fut pas un créateur, il plongea trop avant et jusqu'en ce temps même ses racines dans l'art et la vie pour que le bout d'épaule dont il dépasse l'horizon ne mérite pas une attention respectueuse. Une place se rencontrera pour lui dans cette histoire.

En réalité, tous, à très peu d'exceptions près, composaient leur paysage d'après les recettes de Poussin, Claude Gelée et Salvator Rosa; des arbres séculaires affectaient des airs de vieux burgraves; on entendait se tordre les branches comme des bras de gibet; la nature participait aux désolations de Manfred et d'Antony. Quelques-uns seulement s'attaquaient à une petite réalité blonde de verdures gazées

par des ors fluides, sous des estompes de vapeur gorge-de-pigeon.

Les marinistes étaient Louis Verboeckhoven, Lehon et Francia. Ces deux derniers seulement laissèrent une trace : Lehon, par moments, a les gris fins et la justesse de ton de l'école actuelle; il est presque un précurseur pour son temps.

Cependant la nature est encore enveloppée d'un voile; tout à coup une lueur se fait jour : Th. Fourmois, qui ne s'était révélé jusqu'alors que comme aquarelliste et lithographe, expose un *Site pris dans les Ardennes,* ce moulin dans les arbres qu'il répétera souvent : on remarqua la puissance de sa lumière.



CHAPITRE VI.

Antoine Wiertz. — Ses ambitions. — Extraits de sa correspondance. — Son voyage à Paris. — Déceptions. — Il revient en Belgique et expose au Salon de 1839 le *Patrocle.* — Déclaration de guerre aux poncifs du romantisme. — Renaissance d'une renaissance. — Une médaille en vermeil lui est décernée. — Particularités du caractère de Wiertz. — Ses autres toiles du Salon. — Henri de Caisne et les *Belges illustres.* — Les journaux parlent de l'*Abdication de Charles-Quint.* — De Keyzer et la *Bataille de Woeringen.* — Vue d'ensemble sur le Salon de 1839. — La peinture sacrée et la peinture d'histoire. — Caractère des sujets traités. — Leys apparaît sous un jour nouveau. — Ferd. de Braekeleer et son comique.— La vieille gaîté de race comparée à la gaîté du temps. — H. de Coene. — Les peintres du rire au Salon : Van Regemorter, de Coene, de Braekeleer, Pez, Verheyden. — Les sujets d'observation : Geernaert, E. de Block, Haseleer, de Loose. — Un nouveau Mieris : Dyckmans. — L'école s'organise. — Classifications. — Les temps prochains.

Un jeune homme, à peu près vers ce temps (1835), écrivait d'Italie ces mots à un parent : « Je veux, pour me donner de l'émulation, porter le défi aux plus grands coloristes. » Et plus loin : « Je veux me mesurer avec les Rubens et les Michel-Ange. »

Ce jeune homme était Antoine Wiertz.

Un prix de Rome lui avait ouvert le séjour de la ville éternelle : il songeait au retour. De hautes ambitions germaient en lui; il rêvait la gloire des maîtres et leur génie l'avait un peu grisé. Ce fut avec les allures d'un triomphateur qu'il regagna son pays, cette bonne ville de Dinant qui l'accueillit maternellement, et une énorme toile roulée, le *Patrocle,* le suivait comme un matériel de guerre. Mais il lui fallait un vrai champ de bataille pour de grands exploits. La lecture d'Homère lui avait mis dans les veines des fureurs épiques : « Je m'imagine que l'univers a les yeux fixés sur

moi, ou bien je pense à cette terrible lutte d'Ajax et d'Hector.» Comme Achille, il s'était nourri de la moelle des lions. Il emporta *Patrocle* à Paris, avec quelques autres toiles.

Six mille artistes avaient vu le tableau à Rome. Un prince de l'art, Thorwaldsen, avait prononcé cette parole : « Ce jeune homme est un géant. » Et il le croyait si bien lui-même qu'on retrouve dans sa correspondance ce trait homérique : « La brosse à la main, il me semble balancer le terrible frêne du Pélion. » Il marcha sur Paris, du pas des conquérants, s'attendant à voir tomber partout les barrières. Le Salon de mai 1839 les fit si hautes, au contraire, qu'il demeura perdu pour tous les yeux, dans les reculements de la frise. Et voilà ce qu'on faisait de son Iliade, à lui! Un instant, il songea à la planter au plein cœur de Paris, place du Louvre, dans une tente où la foule serait venue la voir. Il fit même une démarche; elle aboutit à un refus. Alors, empli de son douloureux orgueil, il courba la tête et attendit de Bruxelles la réhabilitation.

Cette cervelle de Wiertz est effrayante dès le commencement. La chimère et la réalité s'y bataillent à travers de vraies tempêtes et font craquer les angles du front, jusqu'à faire croire à la folie. C'est un héros d'Homère, mais avec le casque de Mangin. Il a besoin de tréteaux; la parade théâtrale ne l'écœurerait pas. Ses lettres le montrent prêt à « user de toutes les armes du charlatanisme ». Il invente des réclames, d'hyperboliques formules, un grandissement de sa personne, par dédain du public, qu'il voudrait toutefois conquérir. Heureusement, ces projets ne sont point mis à exécution : il se renferme dans le silence.

L'exposition de Bruxelles s'ouvre enfin. On put voir cet immense *Patrocle*, ou plutôt, selon l'indication du catalogue, *les Grecs et les Troyens se disputant le corps de Patrocle.* Il y eut une hésitation générale devant cet art hardi qui se basait sur la conception de la force. Les Grecs rentraient en scène, avec un tragique exaspéré, un vaste déploiement brutal de muscles à la Michel-Ange, et l'on avait peur, comme devant une déclaration de guerre. Une mystérieuse machine semblait cachée dans ce cheval de Troie. C'était, en effet, la bataille

contre les poncifs de l'école romantique dégénérée. Ces athlètes donnaient une poussée furieuse à tous les faux braves, aux colosses en baudruche, aux élégiaques héros du drame qui, depuis 1830, occupait la scène. Mais la bousculade avait plutôt l'air de se faire contre des principes que contre des hommes, et le corps de *Patrocle* ressemblait à l'objet d'une querelle sur le terrain des questions d'art. On prit parti, chaudement. Un poète s'exclame : « Saluez, c'est Homère ! » le *Moniteur* lui consacre deux articles.

Wiertz apportait avec lui une force de réaction. Il reflétait la tendance vers cette Renaissance, vaguement comprise jusqu'alors et plus vaguement interprétée, qui était dans l'air du temps, à l'état d'aspiration plus que de réalisation. Nettement il se rattachait à la tradition du XVIe siècle, par l'image d'une humanité plus grande que nature, et du moins, osait la tailler dans les boucheries magnifiques des maîtres de la chair. Le dédain des proportions mesquines amplifiait, jusqu'à les faire paraître redondantes, les statures de ses personnages ; comme des cariatides, ils tendaient des épaules montueuses, avec un effort énorme, sentant confusément sur eux une théorie nouvelle pesant le poids d'un monde.

Ces géants dépassèrent la mesure des esprits. Le peintre espérait un contre-coup de leur lutte dans des disputes de critique, un branle-bas d'ateliers, des tapages révolutionnaires. Il fut déçu. Une médaille en vermeil le récompensa bourgeoisement « du talent distingué dont il avait fait preuve »[1].

Alors tout l'homme se révèle. Une colère le saisit et, rageur, ironique, sans souci des blessures qu'il ouvre autour de lui, il propage des caricatures, déclare que « cette médaille sera, immédiatement et à toujours, incrustée dans un de ses tableaux », enfin fait imprimer dans le *Charivari*[2] cette réponse au Ministre, que « Michel-Ange ne consentit jamais à porter un jugement définitif sur le mérite des ouvrages

[1] Lettre de M. de Theux, Ministre de l'intérieur, qui lui annonce cette récompense.

[2] *Charivari* du 23 décembre 1839 et dans quelques autres journaux.

contemporains » ; qu'ainsi « il trouve impossible que Sa Majesté, sachant fort bien qu'elle n'est pas un Michel-Ange, ait eu l'intention de juger, en un clin d'œil, les ouvrages exposés [1] ».

Impossible de pousser plus loin l'indépendance : ce frondeur se mettait, dès le premier pas, en révolte avec le pouvoir, les bureaux, l'irascible fonctionnarisme officiel ; en même temps, il s'attirait la rancune des artistes, par un dédain mal dissimulé d'une distinction qui honorait les autres. Ce fut le point de départ des représailles qui s'amoncelèrent par la suite contre son nom ; nul ne devait ameuter sur soi plus d'hostilités ; il semblait avoir pris dans Homère le goût des bravades ; critique d'art, et il le fut par boutades avec une passion chaude, il fustigea vertement, d'une main de régent qui n'épargnait ni grands ni petits, et l'artiste lui-même, sur ses toiles, dans les coins de son atelier, avait des sarcasmes à la Juvénal.

Le *Patrocle* médaillé entrait dans la catégorie des ouvrages qui ne sont point dangereux. Une médaille est souvent, en effet, un brevet d'art discipliné et régulier, contresigné par le public. De là, chez ce révolutionnaire, une déconvenue. Son œuvre contenait un claquement de drapeau, fomentait un idéal insurrectionnaire, poussait une clameur d'émeute ; et brusquement les aristarques l'appariaient à la production commune.

Le *Christ au tombeau,* que le peintre exposait au même Salon, rétablissait, il est vrai, la balance. Il y avait ici, dans la pensée, une maturité qui tranchait sur les turbulences juvéniles de l'épisode homérique ; le dessin indiquait une main bien apprise ; et l'imagination avait renouvelé les détails du drame. Du noir démon crochu qui s'enveloppe de langues de feu, il avait tiré la beauté douloureuse d'un archange révolté ; et son Ève avait une forme effarouchée de jeune vierge après

[1] Des médailles de vermeil furent décernées, cette année-là, à la suite de l'exposition, aux peintres belges Bossuet, Ed. Delatour, Genisson, Hunin, Leys, L. Robbe, Van der Haert et Wiertz.

F. De Braekeleer, H. De Caisne, de Keyzer, Madou (pour ses dessins), furent nommés chevaliers de l'ordre de Léopold.

le péché. C'étaient deux volets, le tableau ayant été conçu en manière de tryptique, pour être plus près des anciens. L'œuvre signalait un artiste fin qui ne méconnaît pas la grâce et l'oppose au pathétique retentissant des tragédies. Audacieusement il se dédoublait, dans le corporel et le spirituel, ici, en étalant des muscles, là, en exprimant un état de l'âme.

Des deux côtés, l'horizon s'était élargi. Une sorte de renaissance de la Renaissance ramenait, d'une part la gymnastique des grands corps, d'autre part une plénitude de sentiments religieux. Mais Wiertz ne s'était pas arrêté à ces deux idéals si différents : il exposait encore deux personnages empruntés aux romans contemporains, *Esmeralda* et *Quasimodo*, l'affreux bossu amoureux et la belle jeune fille dédaigneuse. C'était, le Quasimodo du moins, une démonstration de ce principe : que la couleur parvient à idéaliser la laideur; et il l'avait improvisée, dit son ami et biographe Labarre, à la suite d'une discussion.

Antoine Wiertz s'ajoutait donc avec éclat au groupe de peintres sur qui l'attention s'était concentrée, et son apparition tenait de la bousculade. Dans sa tête, roulait Pélion sur Ossa; une création s'ébauchait en lui, confuse encore, avec des lignes énormes; et en regard de Wappers, exubérant et mou, de de Keyzer, féminin et sentimental, de Gallait, viril et sobre, il annonçait une sorte d'ivresse de panthéiste.

De Caisne termina, cette même année, sa grande toile des *Belges illustres*. Il était dans l'ordre naturel que le pays, après ses traverses politiques, se reposât un moment dans la contemplation tranquille du passé. Le peintre, en groupant ses héros, formulait une pensée d'orgueil national.

Cette colossale et froide machine n'exprima malheureusement que les côtés accessoires d'un pareil sujet. On vit une vaste ordonnance théâtrale, pareille à un décor d'apothéose, et, rangés sur les marches d'un escalier, les grands hommes, semblables à une troupe de comparses. Tout en haut, sur un trône, une figure drapée symbolisait la Belgique, les mains chargées de couronnes. Une architecture hybride déployait ses ogives par-dessus les têtes, dans un rougeoiement cuivré

d'après-midi. Et cette foule s'immobilisait dans une morne solennité. Aucun accent de tendresse ou de fierté ne dérangeait le masque de la figure drapée; elle agitait palmes et couronnes, du geste glacé d'un coryphée. Les personnages, du reste, raides et maniérés, quelques-uns à têtes de postiches, lui rendaient son indifférence. C'était l'aspect étouffant d'une grande compagnie entassée, sous un coup de soleil plombant. Et ailleurs, des épaisseurs d'ombres muraient l'air, alourdissant encore la pesante atmosphère.

De Caisne avait mis à ce gigantesque étalage une ressemblance morte de portraits après décès, dans un style froidement correct. Une couleur sèche rebutait les yeux par des tons de buis, alternés de placards rouges brutalement appliqués. Les rouges, d'ailleurs, remarquons-le, jouent un grand rôle dans la peinture de l'époque. On dirait un coup de trompette pour hausser le diapason. Vous le verrez sonner chez Wappers, chez de Keyzer, chez Gallait même, bien que, chez ce dernier, le rouge tourne au pourpre.

Un bel enthousiasme salua l'œuvre de glorification : on était touché surtout du patriotisme des intentions.

Gallait seul ne s'était point encore mesuré dans la grande peinture; les journaux, il est vrai, annonçaient son *Abdication de Charles-Quint*. Un instant même, il avait été question de la voir au Salon de 1839 : l'achèvement traînant, on eut une compensation dans la *Bataille de Woeringen* qu'envoya de Keyzer.

C'était plutôt l'issue d'une bataille que la bataille même. Un apaisement se reconnaissait sur le visage des combattants, lassés du carnage; et ils entouraient le duc, leur chef, d'un groupe bien équilibré, auquel avaient concouru toutes les vraisemblances historiques.

Une fois encore, l'artiste montrait son intelligence d'arrangeur, sans atteindre, plus que par le passé, au drame. La guerre, en effet, a de bien autres férocités que cette barbarie calculée et ces horreurs réfléchies d'un champ où se traînent quelques agonisants. Il eût fallu faire sentir l'homme changé en bête, les veines en feu, une soûlerie montant du sang versé et faisant chanceler les âmes. Au contraire, le tableau

étale des violences réglées, une ordonnance symétrique de morts et le vivants, la régularité et la propreté dans le meurtre. On sent qu'il manque ici la passion sauvage d'un Delacroix : l'esprit demeure sous l'impression d'un rétrécissement de la réalité. Quel étonnement ne soulèverait pas aujourd'hui un peintre qui, de sang-froid et sans l'avoir vue, peindrait une bataille ! Mais alors cette anomalie ne frappait pas; on accordait à l'imagination des libertés sans limites; et un peintre quasi féminin, comme Nicaise de Keyzer, ne semblait pas déplacé dans les boucheries.

Une figure s'imposait pourtant, ce Jean I[er], inapitoyé comme la guerre et laissant tomber de lourds regards cruels sur le groupe inutilement suppliant de Renaud, comte de Gueldre, et de Siffroid, archevêque de Cologne.

Du reste, comme dans la *Bataille des Éperons d'or,* une exactitude historique irréprochable. Aux côtés du Victorieux et derrière lui s'apercevaient ses compagnons d'armes, Arnoud de Wesemale, Hugues de Châtillon, Godefroid de Vianden, Wautier Van der Cappelle, Arnoud de la Marck, le sire de Walheim, le sire d'Arschot, toute la féodalité bardée. Entre les poitrails des chevaux, les archers bruxellois, ceux-là qui fondèrent l'église de Notre-Dame du Sablon, montraient leurs carrures épaisses. L'artiste, en savant qu'il était, n'avait pas même oublié le futur chantre de l'époque, le chevalier teutonique Jean Van Heelu. Au premier plan, vers la gauche, Henri de Luxembourg expirait, et un bouclier, près de lui, rappelait un brave soldat mort sous les piques, son frère le sire de la Roche. Toutes les qualités accessoires de l'art étaient là réunies avec une intelligence extraordinaire; le tableau avait la méthode qu'un annaliste eût suivie dans un livre. En France, cependant, Delacroix avait indiqué déjà comment il faut aller au cœur d'un sujet, pour frapper un grand coup. L'art, chez les vrais maîtres, est une réalité supérieure à toutes les autres; ils ne le confondent pas avec les sciences historiques; et de cent coudées, l'émotion, en eux, l'emporte sur l'érudition. Celle-ci, au contraire, écrasait la vérité humaine dans le tableau de de Keyzer : il était si bien pris par la multiplicité des personnages et des détails qu'il ne s'y trouvait

plus de place pour un cri de l'âme. On sentait trop bien que l'artiste n'avait pas pris parti dans la mêlée et qu'au fond les massacres, la conquête, le deuil des foyers le laissaient indifférent. Tout son talent échouait par l'absence de vie.

L'art vivant n'était pas commun à cette époque ; le Salon le fit bien voir. On était en présence de peintres adroits, d'intelligents metteurs en scène, de costumiers expérimentés, qui, la plupart, labouraient à grand ahan, avec une peine estimable, un petit sillon. Seulement, le cerveau demeurait en dehors de cette besogne : toute la religion des peintres religieux, toute l'histoire des peintres historiques, faute de souffle, traînaient dans un vide désespérant. Du moins chez Wiertz, une formule humaine s'était trouvée sous l'imitation ancienne. Mais Duwée, Daems, Mathieu, Swartenbroeck, Van Elryck, Starck, dans le genre sacré, n'avaient donné que des simulacres de vie. Picqué, qui avait attaché son nom à l'œuvre de l'émancipation nationale en peignant les membres du gouvernement provisoire dans un groupe de portraits demeuré célèbre et, depuis, s'était fait admirer dans des œuvres savantes, parées d'un reflet de la grâce italienne, se montrait au-dessous de lui-même dans une *Fuite en Égypte*. Un talent, toutefois, s'était révélé dans un grand morceau dramatique où un critique [1] retrouvait ces deux influences bizarrement accouplées, Delacroix et Martin, peintre anglais : c'était Coomans, auteur d'un *Déluge*. La lithographie nous a gardé cet effort vers l'épique qui, sous les noirs du crayon, a l'air d'une fougueuse esquisse. Portaels, un autre nom nouveau, se risquait avec une *Mort d'Attala*, après Girodet, et un *Moïse exposé sur les eaux*, où perçait une grâce élégante. Enfin, le pauvre Sturm, qui alla mourir à Rome, en 1845, épuisé par le travail, exposait une vigoureuse *Tentation du Christ* qui ne faisait point pressentir le poète gracieux de *Fridolin*, de *Roméo et Juliette* et de l'*Eau bénite*, ses trois œuvres dernières.

La peinture historique ramenait le comte d'Egmont, mais un comte d'Egmont sanglotant, à qui le peintre, Bernard

[1] *La Renaissance*, 1839; Bruxelles.

Cloet, avait donné un gros désespoir de mélodrame [1]. Joseph Jacops, continuant le cours de ses batailles, peignait, cette fois, la *Rencontre de Jean de Ligne et d'Adolphe de Nassau à Heylligerlé en* 1568, Wauters retraçait une page de la vie de Marie de Bourgogne, Platteel interprétait le *Dévouement du prince d'Orange à la bataille d'Austruweel,* Van der Plaetsen, un épisode de l'âge héroïque des Flandres, Brown, Bekkers, Correns et Ange François, des motifs empruntés à l'histoire de l'Angleterre et principalement cette cour de Henri VIII qu'Alexandre Dumas avait portée à la scène.

Çà et là un début : Slingeneyer, avec un *Louis de Crécy;* Lies, avec un *Charles VI faisant pendre le corps de Philippe Van Artevelde;* Thomas, avec un *Charles II, roi d'Espagne, visitant son tombeau;* mais rien de caractéristique. Cela se ressentait de la fabrication littéraire par l'enflure, la recherche de l'idée plutôt que du sentiment peintre, un air de vignette d'illustration mise en couleur.

On ne reculait pas, du reste, au delà du XIVe siècle; la réaction contre David semblait avoir mis cette borne aux investigations historiques.

Généralement, la tendance nationale l'emportait dans le choix des sujets. Des tas de héros obscurs subissaient le grandissement forcé du tableau, et ces pâles clairs de lune brusquement passaient à l'état de soleils, par besoin de manœuvrer des cuirasses, des casques, une ferblanterie qui tournait au poncif, comme antérieurement celle des Romains et des Grecs.

Quelquefois, l'histoire des peintres fournissait la composition. Un débutant, Eugène Van Maldeghem, peint un *Rubens devant le cadavre d'Élisabeth Brandt* qui est honnêtement accueilli; de Cauwer-Ronze et Van der Plaetsen prennent Van Dyck pour héros; Van der Donckt fait baiser par Christine de Suède la main du Guerchin.

Une transformation s'était opérée dans le genre de Leys : il rompait avec les massacres et abordait la peinture des

[1] L'an suivant, en 1840, de Keyzer terminait, pour le prince de Ligne, un tableau ayant pour sujet l'*Arrestation du comte d'Egmont*.

mœurs bourgeoises. Sa *Noce au XVIIe siècle* a l'importance d'une date historique. L'inquiétude des commencements y fait place à un dessin affermi, à une couleur plus sage, et il est déjà plus près de ses originalités définitives. C'est un beau décor dans lequel s'étalent des étoffes somptueuses, une foule parée, des vaisselles orfévrées qui accrochent la lumière; une large traînée de pourpre et d'or emplit la salle du festin, allumant à ses reflets la gaîté des convives. Dans le fond, sous une treille inondée de soleil, des ménétriers raclent leurs violons. Une bonne humeur de peintre enlevait cette scène, d'un alerte coup d'archet. On se rappelait bien des détails semblables entrevus chez De Braekeleer, un bruit pareil de flonflons, mais le vieux maître n'avait pas ce diapason endiablé. Ses deux tableaux le montrèrent avec évidence. Il avait au Salon le *Comte de la Mi-carême* et le *Jubilé de cinquante ans de mariage* qui, depuis, sont entrés au Musée national. La grandeur de la vieille farce flamande se mesure à cette jovialité douceâtre qui ne blesse point les bienséances. Autant l'autre, la bamboche de Jordaens et de Teniers, est terrible, autant celle-ci est mesurée. Les fillettes n'ont point ici à baisser les yeux devant les embrassades des couples; ce sont plaisirs permis, dans une ombre discrète d'alcôve conjugale; le mari fait pardonner les licences de l'amoureux. Chez les grands rieurs, au contraire, la nature allait librement son train, sans souci des barrières; l'été mettait ses flambées dans le sang; un fond de paillardise s'ajoutait à la mangeaille, aux lampées, à la bourrée de tous les pieds battant l'aire, et l'amour maraudait ses baisers à travers un prodigieux débridement d'instincts sensuels.

Ferd. De Braekeleer maniait adroitement cette gaudriole, à laquelle Madou devait ajouter le couplet définitif et qui est comme la fin de la gaîté flamande. Elle avait, chez lui, la monotonie agaçante d'une ritournelle, avec un retour des mêmes visages et des mêmes gesticulations. Les grosses notes étant cassées, comme aux vieilles orgues détraquées, on n'entendait plus qu'un bourdonnement de rouages enroués, sur lequel revenait un petit air alangui, d'une gaîté factice et pincée. La couleur était pâle autant que l'esprit, du reste;

un rouge, çà et là, s'affadissait dans le poudroiement vermeil des clartés, sorte de lambeau éraillé de l'éclatante friperie des anciens. Mais, si éteint qu'il fût, il était la clef de toute la gamme ; des reflets s'enflammaient à ses chaleurs, dansaient dans l'atmosphère, piquaient les mains, les têtes, les accessoires de rougeoiements traînants, par imitation de la manière rubénienne. Et presque point de pâte ; tandis que les praticiens de la belle époque recherchaient la coulée grasse, ces peintres dégénérés lustraient des surfaces polies, étendaient une maigre couche de peinture, pareils à des porcelainiers. Formes, couleur, sujets demeuraient dans la mollesse et l'indécision d'une création à part, faite pour chatouiller un certain besoin de gaîté qui est chez les foules. Les bonnes gens se détendaient devant ces rusticités modérées, d'un mordant effacé qui n'effarouchait personne, et riaient de voir rire les personnages, ces rustauds bonasses, crevant de gras fondu, avec leurs torses bouffis, leur mimique empâtée, leurs faces de carême béantes dans de niaises hilarités.

Henri de Coene, après des audaces réalistes passagères, en était revenu à ce mode grivois dans des toiles dont il suffit d'indiquer les titres pour se les figurer : *Oh! la belle grappe de raisins; la Lecture des 24 articles; Daignez accepter, monsieur le curé.* Une trivialité régnait là, toute crue. Chez F. De Braekeleer, au contraire, la note populaire s'embellissait d'une pointe d'idéal et il peignait ses villageois, ses prolétaires à travers des douceurs d'idylle, avec de belles âmes honnêtes qui donnaient l'idée d'une vie pure, d'une moralité à toute épreuve et partant d'une pauvreté dorée, à l'abri des instigations mauvaises.

Les peintres de genre, on le voit, n'osaient pas encore remuer ce petit peuple auquel nous intéressa plus tard De Groux et, après lui, le fils de Ferdinand, ce jeune Henri De Braekeleer, si étonnant dans ses coins de vie pauvre, somnolente et figée.

La bouffonnerie des caricatures faisait alors le sujet du tableau ; il fallait provoquer le rire quand même, par la bêtise des types, la drôlerie des mines et la cocasserie des

situations. Le grand comique échappait, par conséquent, à tous ces amis de l'esprit facile, incapables d'ébranler le profond clavier des instincts et de mettre à nu les racines que le rire plonge dans le fond trouble de la bête, cachée en chaque homme.

De ceux-là étaient, au Salon de 1839, Van Regemorter, de Coene, De Braekeleer, Pez, Verheyden. D'autres, Geirnaert, Eug. de Block, Haseleer, de Loose représentaient des kermesses, des cabarets, des sujets d'observation, sans malice, quelquefois avec un peu de sentimentalité, le premier surtout. Un seul avait vraiment une belle couleur chaude, tirant sur les roux de Brauwer : c'était de Block. En retour, le roi du fini était l'anversois Dyckmans. Ouvrier patient, introublé, prodigieusement appliqué, il s'était fait, avec sa *Partie d'échecs*, exposée en 1836, une réputation méritée de nouveau Mieris. Sa vision absorbait le détail, le pli menu d'un rideau, la facette des cristaux, la ciselure d'une orfèvrerie, les frissons de la moire et du velours, le chatoiement des tons dégradés de proche en proche, avec une lucidité extraordinaire; le *Lever d'une jeune fille* mit le comble à son renom d'adresse.

Encore quelques années et nous sortirons de la période de débrouillement pour entrer dans la large organisation de l'école. Déjà les forces se distribuent à peu près également dans tous les genres, sauf dans le paysage, encore immobile avec Ottevaere, Ducorron, Perlau, Delvaux, Van Marcke, Marneffe, Kuhnen, et leur doyen à tous, Van Assche. Mais il y a déjà une peinture d'histoire, une peinture de genre, une peinture de vues de ville, d'intérieurs d'églises et de natures mortes; il y aura bientôt une peinture de la vie. Des classiques de David, la plupart ne sont plus ou languissent dans l'impuissance. Paelinck meurt en 1839. Stapleaux et Ange François, au Salon de l'année, ont un effacement complet. Navez demeure seul, soutenant le vieil édifice de sa robuste épaule.

L'art, romantique chez Wappers et de Keyzer, abstrait chez Wiertz, analytique chez Gallait, mêlé, du reste, chez tous trois d'influences étrangères, va se transformer dans la

main de Leys; un naturalisme flamand le ramènera dans des voies plus humaines; ce qui restait de la tradition de Rubens et de Van Dyck, adouci par l'imitation française, fera place alors à un retour vers le germanisme originel; l'homme emplira la largeur de la scène, non plus idéalisé, grandi, ayant l'air de porter son buste sur ses épaules, mais rude et malheureux, dans sa réalité un peu noire. Puis, l'acheminement vers le vrai continuant toujours, il arrivera un moment où la tradition germanique elle-même paraîtra gênante; alors on peindra la nature directement, sans intermédiaires de styles et de méthodes.



CHAPITRE VII.

L'ère héroïque. — 1830 a développé la tendance à l'épopée et, dérivativement, le besoin du grand tableau. — Louis Gallait expose à Paris l'*Abdication de Charles-Quint*. — Analyse du tableau. — Réflexions à propos de la peinture d'histoire. — L'atmosphère historique manque à cette vision d'un règne. — Influences visibles de Delaroche, Deveria et Isabey. — Enorme succès de l'*Abdication*. — De Biefve expose le *Compromis des Nobles*. — Cette œuvre complète celle de Gallait, historiquement. — Froideur de la mise en scène. — Une page d'histoire doit être avant tout un état des âmes. — Le *Compromis* appartient à la même école que l'*Abdication*. — La race des peintres héroïques tend à disparaître. — Le dernier des grands tableaux d'histoire en 1848. — Ernest Slingeneyer. — Ses débuts. — La *Bataille de Lépante* — Son apparition est diversement saluée. — Impression du tableau. — Analyse et critique.

Il est un temps dans la vie des nations où les grands événements suscitent les grandes manifestations de l'esprit. L'effervescence de la rue bouillonne alors dans l'œuvre intellectuelle, et les penseurs prennent des airs de combattants. J'ai montré ce parallélisme entre l'atelier et la place publique. Wappers et quelques autres répondent au mouvement politique par un mouvement d'art; ils sortent d'une révolution; leurs toiles sont des proclamations. Les plus calmes ont encore des violences, ce pâle de Keyzer, âme élégiaque, et Mathieu, ce songeur. Tous aiment les traits de force, font jouer leurs biceps comme des athlètes à la parade, expriment les énergies d'une humanité plus haute.

Les sociétés en travail ont habituellement l'appétit du grand. Une poussée furieuse précipite alors aux escalades. Là-haut, sur les monts, plane l'idéal qu'il faut atteindre. Hommes de rêve et hommes d'action font une grosse besogne, à travers un grandissement de la réalité. On est tenté

d'oublier la notion exacte et la juste proportion, pour vivre dans l'énorme et se comporter en géants. C'est en ce temps qu'apparaissent les toiles gigantesques; l'artiste ostensiblement conjecture de reculer les bornes du réel; il voudrait bâtir dans l'illimité, dresser des architectures qui touchent aux nues, indéfiniment projeter au ciel sa pensée. Le trouble qui règne partout a renversé en lui l'équilibre; il prend l'apparence de la grandeur pour la grandeur même; le sublime, pour sortir de lui, a besoin de silhouettes colossales; et cette exaltation quelquefois produit des bonds, d'autres fois des chutes profondes.

1830 a certainement ouvert dans les cerveaux des aspirations nouvelles : une fermentation d'héroïsme, la tendance à l'épopée, et dérivativement le besoin du grand tableau. Les cadres du temps ouvrent sur le champ de la toile des largeurs de porche. L'idée, pour habiter ces étendues, devait déployer une carrure inhabituelle. Wappers et de Keyzer y jetèrent des masses humaines, comme un fleuve qui noyait tout. C'est l'âge homérique de la peinture : chacun rêve des Iliades; on fait saigner aux tubes des flots de couleur comme en une prodigalité de vie, et les œuvres d'art sont presque pareilles à des défis.

Le Musée moderne de Bruxelles offre, à ce point de vue, un vif intérêt. Il faut presque un mur entier pour l'*Épisode des quatre journées,* un autre pour la *Bataille de Woeringen,* un autre encore pour les *Belges illustres*. On n'était à l'aise que dans l'espace. Rubens et ses allures de demi-dieu troublaient les esprits.

Cette ère épique se ferma sur Slingeneyer, en 1845.

Mais, auparavant, Gallait et de Biefve allaient, une dernière fois, occuper de leurs créations la largeur de la scène. Il se trouva que leurs tableaux dépassèrent la mesure de tout ce qu'on avait fait. L'*Abdication* n'a pas moins de vingt pieds; et elle mit dans le Salon carré du Louvre comme une échappée sur un gala royal, aussi grand que nature. Toute une cour s'y déployait avec un faste de brocards et de velours, dans le décor pourpre d'un palais, et l'apparat avait un débordement tranquille, par-dessus des faces hautaines,

immobiles, comme un peuple de seigneurs et de valets.

L'artiste avait choisi un moment solennel, celui où Charles-Quint, debout et dominant l'assemblée, posait la main sur Philippe, courbé devant lui. On lui reprocha de n'avoir montré que le fantôme du grand empereur; mais ce fantôme parlait plus haut que ne l'eût fait une figure dans la plénitude de sa vie. Il semblait pris par les pieds déjà dans le sépulcre de la vieille monarchie et demi englouti dans un immense détraquement, tandis que le buste, allongé avec un reste d'impérieuse domination, supportait encore, comme une cariatide, le lourd poids du règne. Cependant la figure pâle, tendue sous une appréhension sombre, trahissait l'inquiétude d'une âme gagnée par des pressentiments. L'empereur chancelait sur les marches de son trône, au moment d'y faire monter ce fils cruel et charmant, qu'il aimait comme la fleur maladive de son sang, mais dans lequel il voyait poindre peut-être le germe des dislocations prochaines; et les yeux au ciel, tout cerclés de bistre, il se remettait à Dieu du soin de guider cette conscience fléchissante, amollie sous la main des prêtres.

La royauté nouvelle, au contraire, en ce blond jeune homme agenouillé, détachait sur l'usure de l'autre une silhouette, raide comme le profil d'une épée; et tout noir d'habits, il apportait à cette fête d'avènement le deuil de son blême visage inaccessible au frisson. On eût dit l'incarnation de l'ombre, tant ce froid personnage demeurait là, enfoui dans les replis de son être; et le souffle paternel, passant sur les vertèbres de son cou, y jetait une chaleur attendrie qui ne le touchait pas. Tandis qu'il parlait, Charles-Quint s'appuyait de la main gauche sur l'épaule d'un autre jeune homme, campé dans une pose soumise et fière. Ce corps robuste et dressé du Taciturne mettait par avance, en regard de la politique d'oratoire du morne Philippe, la diplomatie doublée d'action, au bénéfice non de l'extermination, mais de l'indépendance d'un peuple. Et à gauche, dans un coup de lumière blanche, des chairs de femmes s'épanouissaient au bord des corsages, sous des bandeaux noirs et blonds faisant une garniture claire, fleurie, à la vieille Marguerite, sœur

de l'empereur, rigide en son fauteuil à haut dossier, comme une figure d'expiation. Puis, devant le trône, un entassement d'hommes, de pages et de prêtres, ce Granvelle à bec d'oiseau de proie, ses grosses joues flasques ambrées d'un reflet italien, d'Egmont, de Horn, tous debout, muets, glacés, mêlés sans curiosité à la scène qui se jouait devant eux. Enfin, plus bas, quelques personnages semblaient sortir du cadre, un homme d'armes bardé de fer, un vieillard, un moine, les nuques enfoncées dans la pesanteur des demi-teintes.

La mise en scène était réglée avec la précision d'un régisseur de théâtre, chaque chose à sa place, le trône sur le côté, les seigneurs l'entourant d'un demi-cercle, et au bon endroit, dans la clarté, les femmes; enfin, au fond, des balcons chargés de monde, pour élargir le spectacle.

En réalité, ce n'était que du théâtre. Une action plus haute ne s'accomplissait point dans les esprits, à la faveur de cet acte matériel d'une mutation de pouvoirs; on assistait à un cérémonial glacé, dont l'étiquette réglait l'appareil, dans une pompe sévère de palais, et les assistants y figuraient comme d'inertes comparses pris par la torpeur, sans laisser paraître une émotion, une joie, une perplexité; le drame moral, en un mot, était sacrifié au fait historique dans toute sa précision.

Le peintre n'avait pas su dominer son sujet : il s'était laissé dominer par lui; et il avait peint l'accident, une date, un point du siècle, au lieu de cette traînée d'horreurs où l'histoire allait se prendre les pieds. Avec un sens plus large de l'humanité, il pouvait évoquer l'avenir, soulever le sombre linceul sous lequel allaient s'endormir les Flandres, et faire deviner les bourreaux, les victimes, une fureur de tragédie s'allumant à la flambée des bûchers, comme à travers la crevée d'une toile de fond; il avait pour cela la couleur, l'atmosphère de sa toile, son monde d'acteurs, cette foule stupide et moutonnière qui n'est chez lui qu'un vivant vestiaire et qui, à la manière du chœur grec, aurait dû jouer le rôle de l'opinion publique. Il ne le fit point.

Qu'est-ce que l'histoire, cependant, si ce n'est la constatation des états successifs de l'humanité? Les noms et les dates,

servent à recomposer l'atmosphère morale des peuples et n'ont pas d'autre valeur, noyés, du reste, triturés, amalgamés, lentement anéantis qu'ils sont dans l'effacement graduel de tout ce qui pourrait être un arrêt à l'évolution des idées. Limiter la peinture d'histoire à la description d'un fait, c'est rétrécir la condition historique de toute la quantité de grandeur qui est dans le fait, continué, prouvé et élargi par ses conséquences. Un fait n'a pas d'ailleurs par lui-même la projection dans l'idéal nécessaire à l'art, et demeure en dehors du grand courant de la vie. Charles-Quint, faisant le geste solennel de l'abdication, s'augmente bien d'une expression anxieuse, prend dans l'œuvre le caractère énigmatique d'une figure placée au seuil des temps nouveaux et conjecturant leurs obscurités. Mais sa pensée se meurt en lui sans échos; tout au plus a-t-elle rejailli dans l'homme qui pleure au premier plan. Tous les autres témoins ont dans l'ombre un effacement de consciences et, comme des somnambules, ouvrent des yeux blancs, sans regard. Ainsi, le drame moral porte entier sur le vieil empereur, sur cette ombre proche des ombres, au lieu de s'agrandir de l'énorme frisson des masses; et chez ce vieillard tué par l'âge et les douleurs, il semble presque autant composé du regret du passé que des appréhensions de l'avenir.

Il y avait, évidemment, dans une toile comme celle-là, une sorte de spiritualité austère à répandre sur l'ordonnance matérielle. La gravité de l'heure devait se sentir à ce frémissement qui parcourt les foules, sous le vent des fortes impressions. Il fallait faire remuer cette masse profonde de spectateurs, agiter d'un souffle le lourd sommeil de l'air, montrer le chancellement des cœurs, à l'approche des crises. Une intelligence plus subtile n'aurait pas manqué non plus de présenter Philippe II sous son angle déterminant. L'intérêt, c'était ce jeune soleil qui allait monter dans une gloire de sang, bien plus que la majesté de celui qui touchait au terme de sa carrière; c'était là la grande figure du tableau, le héros fatal, satanique, et il devait dominer comme la vision des enfers qu'il allait bientôt ouvrir. Un relief plus nerveux, une accentuation dans le mince profil, cette touche par laquelle

un Saint-Simon fait sentir le fauve sous l'homme auraient montré les dessous du personnage, tandis qu'on avait simplement affaire à un sournois, caché dans son vice.

L'atmosphère historique ou, mieux encore, le frisson du temps manquait donc à ce riche décor d'une cour rassemblée pour un changement de règne et pétrifiée dans son indifférence. Mais, diminué de ce côté, l'immense tableau n'en restait pas moins une remarquable composition, d'un bel apparat extérieur. Les têtes avaient l'œil éteint et la chair morte des reproductions après décès, sous une réverbération d'or bruni qui leur donnait à toutes une roussissure conventionnelle. Une belle flambée pâle allumait, il est vrai, le coin où se groupaient la gouvernante Marie, les mains sur les genoux, la reine douairière Éléonore, la duchesse Christine, d'autres femmes plus jeunes, les fleurs du parterre royal. Ailleurs, les rouges faisaient une traînée sur les fonds, s'usaient dans des apâlissements, reprenaient dans des rappels, chauffaient d'un reflet ardent les figures, à travers un accord soutenu d'accompagnement. L'assemblée se distinguait par une exécution solide, nourrie, appuyée, une manœuvre hardie du pinceau, avec un procédé pour atteindre à l'effet du vieux tableau.

Elle trahissait, en outre, un don d'assimilation étonnant, qui, une fois de plus, accusait la faculté de réceptivité particulière aux Belges.

Impossible de pousser plus loin l'application du talent; la toile ressemblait à une colossale nature morte étalée dans du grenat, où le plus adroit des peintres avait jeté des têtes, des ors, des pierreries, des manteaux, des chevelures, une splendeur de tons assortis et riches.

Delaroche semblait en avoir indiqué la mise en scène, Deveria l'étoffage cossu et, pour la couleur, on y voyait percer cet Isabey des coups de soleil, or et argent, jouant au grand peintre dans des morceaux d'une pratique étourdissante, à la fois espagnol, italien et parisien. Plus rien de flamand, du reste, ne se remarquait ici; le sens de la grasse vie plantureuse, de la chair saine et débridée, du sang rouge perlant à la peau s'était effacé chez les artistes et, à plus forte raison,

chez ce Belge, petit à petit dissipé au contact des ateliers français. Gallait, en effet, habitait alors Paris et quelquefois on le confondait, aux Salons, de peinture avec les exposants nationaux.

L'*Abdication* eut un succès considérable[1]. Elle réalisait, et au delà, les promesses du début; tout l'art en germe dans le *Tasse,* sobre, vigoureux, classique par la netteté et romantique par le sentiment, du reste opiniâtre, ne se surmenant pas, sans chaleur communicative, parce qu'il ne fermente pas lui-même, calme, puritain, d'une audace réfléchie, un peu compassé, s'épanouissait dans ce travail, laissé, repris, nullement fatigué, de plusieurs années. Grand effort qui honore le pays et mettra très haut l'artiste dans la tradition de ce temps.

Du coup, Wappers se vit distancé : Louis Gallait prit la tête de l'école.

Cependant le *Compromis des nobles,* d'Ed. de Biefve, ne devait pas trop souffrir de ce périlleux voisinage.

« Cet ouvrage, disait le *Staats Zeitung* de Berlin, prend rang dans la peinture historique, immédiatement après l'œuvre de Gallait. » Il la complétait, à la vérité, historiquement: l'auteur avait tourné le verso de la page et opposait à l'heure éclatante des triomphes royaux l'instant trouble des revendications.

Après les rois, la nation entrait en scène à son tour. C'était dans l'ordre : de Biefve ne faisait que répondre au sentiment de son temps, très épris de ces pages retentissantes de l'histoire nationale.

On s'attendrait donc à un beau feu de passion, à un cri des seigneurs en qui s'incarne la patrie, à des grondements de révolte. Point du tout : le tableau est très posé, d'une tranquillité presque morne. Egmont, Hornes et Brederode, les lions du moment, gardent, dans cette salle à fond de balcon, une dignité ennuyée de bourgeois passant la soirée en ville. Egmont, dans son fauteuil, semble poser pour le profil, devant

[1] A Paris, en Belgique, en Allemagne, où le *Staats Zeitung* publia un excellent article. Théophile Gautier, en France, s'était montré sévère.

un rang de belles dames. Hornes, lui, fait un pas vers la table, semble inscrire une devise galante sur un album, avec un paraphe compliqué, et l'on est surpris que le tapis ne porte pas des flacons, un appareil d'après-dîner, au lieu de rouleaux de parchemin. Au second plan, il est vrai, la composition s'échauffe : Brederode, droit, sans emportement, en gentilhomme qui dédaigne les gesticulations d'avocat, harangue les nobles, ses amis; trois frères, victimes futures, s'étreignent, bras et mains liés, jurent de mourir ensemble; et un jeune homme en raccole d'autres, pour les faire signer.

C'est la partie vivante. Un souffle pousse en avant le groupe des frères, d'une trivialité agrandie qui, par le geste, l'allure, une clameur planant sur les bouches, tient de la rue et fait penser à cet hymne de pierre, le *Chant du départ*. Lève-toi, Egmont, à cette sève qui bout ! Et toi, Hornes, éraille le papier sous le bec de ta plume, éclabousse-le d'encre, crispe tes doigts gras et ronds! Mais le beau vainqueur a l'air de méditer une ruse d'amour et, songeur, s'immobilise en une silhouette marmoréenne, tandis que son compère continue à dérouler avec lenteur des entrelacs calligraphiques.

Ce détachement fait tort à l'action, met deux tableaux dans un seul, coupe net l'élan des fonds. On sent bien que le grand bellâtre d'Egmont, peint en pied, avec des complaisances de pinceau, d'après un modèle solide à mollets bouffant sous le collant, est un sacrifice aux sympathies publiques; sa rigidité compassée semble coulée en bronze, déjà; et le peintre l'a fait très calme, afin d'arriver à un portrait très exact. Tout, malheureusement, est rapetissé et le patriotisme du haut se congèle dans cette température à la glace. Comme si, dans son sens le plus large, une page d'histoire n'était pas, avant tout, avant la rigueur des faits, avant le scrupule des ressemblances et la précision photographique, un état moral, un courant d'humanité, une atmosphère de sentiments et d'idées. La science ici n'a rien à démêler avec l'art; la condition historique d'une œuvre prise au passé se résume dans la somme de vie indispensable à n'importe quelle manifestation artistique. Enfin, une toile n'est pas plus ou moins

historique, elle est plus ou moins humaine. Humanité, premier et dernier mot de l'art, impossible de sortir de là.

De même que l'*Abdication*, le *Compromis* se rattachait à cette école des pourpoints et de l'apparat que Deveria, Delaroche, Isabey avaient créée en France. Les riches étoffes satineuses y flambent plus haut que les âmes, et le décor, la parade, l'ampleur des architectures, la pose noble et artificielle, le bel air des têtes, une splendeur étoffée de palais, bref, l'accessoire, ce qu'on pourrait appeler l'amusement de la peinture, l'emporte sur le fond. Une lumière de théâtre, croulant des cintres dans un parterre baigné d'ombre, crevait sur l'assemblée avec son coup de jour électrique; et les têtes, émergeant comme d'une rampe, avaient çà et là des pâleurs cireuses, un éclat mort de faces d'acteurs entre des quinquets. Sans nul doute, l'artiste avait rêvé un grand effet de clair-obscur, pour détacher ses figures; mais il aboutissait à une débâcle de pénombres durement coupées de pâleurs de gaz. Gallait, du moins, avait des jeux de clarté tranquille, sous des estompes fines, enveloppantes, qui laissaient leur transparence aux perspectives.

Dans le *Compromis*, d'ailleurs, aussi bien que dans l'*Abdication*, l'influence française se trahissait. Delaroche, qui avait apparu une première fois dans l'*Ugolin*, reparaissait dans le groupe des trois hommes et dans quelques autres figures : c'était la même forme bridée et savante, d'une correction laborieuse, avec des dessous à peine indiqués.

Wappers osait davantage; son dessin, plus exubérant, se plaisait aux contours étalés, à de pittoresques surfaces sur lesquelles il jetait des tons miroitants. De Keyzer lui-même, sous sa touche féminine, avait par moments des ampleurs de formes. On reconnaissait à ces traits l'héritage flamand. Mais Gallait et de Biefve répugnaient à tout ce qui pouvait paraître excessif, par un instinct de modération et de sobriété ; et la verve ancienne aboutissait chez eux à des pratiques maniérées, comme un grand fleuve tari, à un cours d'eau régulier.

Décidément, la race des peintres énormes, de ces Jordaens, de ces Rubens, de ces Van Dyck, soutenant à bras tendus

leurs apothéoses, était bien morte. Des professeurs de gymnastique, pour lever des poids correctement, ne sont pas obligés d'être des Atlas, et l'on en était arrivé à jongler avec des poids creux, qui avaient l'air de peser la lourdeur d'un mont.

J'ai dit que l'ère des grandes toiles s'était clôturée en 1848 avec Slingeneyer : sa *Bataille de Lépante* fut le dernier des grands tableaux d'histoire.

On attendait beaucoup de ce dernier venu du romantisme, nourri, disait-on, de la pure moelle de l'école d'Anvers, dans le giron de Nicaise de Keyzer ; et ses débuts, le *Vengeur* surtout, avaient montré un air de force qui faisait présager une formule d'art nouvelle.

Son œuvre, au Salon de Bruxelles, déconcerta les uns, suscita chez les autres un redoublement d'enthousiasme. Un critique parla de fougue juvénile, de pittoresque énergie, de noblesse, de grandeur, de poésie, épuisant tout le vocabulaire de l'admiration et rudoyant un journal [1] qui ne pensait pas comme lui. Ces querelles sont aujourd'hui apaisées ; nous avons le recul nécessaire pour apprécier sainement les intentions et l'effet réalisé.

La première impression est dure. Ce bariolage de tons crus irrite l'œil comme un placage de papier peint ; les bleu, les rouge, les safran, les citron, les pistache, les jaune de Naples se heurtent avec des valeurs égales, à peine brisées par de minces langues d'ombre. On sent l'effort pour renouveler la palette des ateliers, frapper un grand coup, peindre une foule toute vive, pantelante, bariolée, avec son chatoiement brusque de chairs et d'habits, dans le bleuissement pâle du plein air.

Wappers avait risqué cette audace dans son *Episode*, mais en demeurant fidèle au clair-obscur classique, toute la partie gauche noyée dans des pénombres qui lentement s'épaississaient vers le fond et à l'avant-plan crevaient dans une large éclaircie. Ici, point de subterfuges : toute la toile s'enlève en clair sur un ciel lapis-lazuli baigné de flammes, poussant d'un même mouvement à la lumière son pêle-mêle de silhouettes.

[1] VICTOR JOLY, *Les Beaux-Arts en Belgique de 1848 à 1857*.

Il faut tenir compte à l'artiste de la difficulté tentée, mais non vaincue. Son étalage de torses rouges, jaunes et bruns, parmi le claquement des oripeaux saphir, grenat, turquoise, émeraude, donne l'idée d'un vestiaire de théâtre saccagé plutôt que d'une bataille. Et l'atelier, en cette peinture qui visait à s'en passer, était partout visible, dans le ton appuyé et plein, la forme incrustée et coupante, le relief des êtres et des choses. Pour le reste, exécution mince, absence de franchise dans l'accent, ordonnance banale d'apothéose. On croit assister à un lever de rideau sur un groupement de cinquième acte, les figurants s'élargissant dans le bas en masse compacte et décroissant vers le haut en pyramide, avec le héros au point culminant, debout, altier, léché par des feux de Bengale, dans un flamboiement universel de passequilles et de paillons.

C'est qu'en vérité, l'air tant recherché par le peintre était la chose qui manquait le plus à sa toile; les figures plaquaient sur le fonds toutes uniformément au même plan, dans un rais de soleil qui leur donnait un clinquant d'apparat, au lieu de souligner le débraillé des vestes lacérées, des chairs couturées et béantes.

Individuellement pourtant, la plupart indiquaient une science réelle du dessin et du mouvement. Tel torse, strapassé, se renversait dans un mouvement pris sur nature, d'une belle violence. Les formes se mouvaient avec ampleur, bien charpentées, sous des jeux de muscles qui trahissaient un idéal de force physique, devenu rare dans l'école. Mais ces qualités se perdaient dans le tassement des fonds, la peinture mince et écrasée, l'aplatissement de la perspective. C'était bien plutôt l'apparence de la force, réglée d'après le modèle, avec des mimiques figées, correctes, au fond desquelles la fureur ne bouillonnait pas. Le drame était demeuré dans le cerveau, sans parvenir à descendre sur la toile. On avait devant les yeux une parade de tréteau, un corps à corps d'hercules forains se culbutant et trinquant ensuite sous la tonnelle.

Aux amis du biceps il ne restait qu'un homme, ce farouche Wiertz, dont l'orgueil se plaisait à rester en dehors des courants, dans un isolement hautain.

CHAPITRE VIII.

Wiertz. — Impression produite par le musée qui porte son nom. — Il est de la race des faiseurs de songes. — Son idéal. — Ses contradictions. — Côtés par lesquels il appartient à son temps. — Ses toiles pareilles à des thèses. — Danger d'une semblable esthétique pour l'art. — Caractère philosophique du *Phare du Golgotha* et du *Triomphe du Christ*. — Comment les anciens concevaient un sujet. — Goût de Wiertz pour les géants. — L'organisme du peintre lui fait défaut. — Influences de Rubens et de Michel-Ange sur son art. — L'accord de la forme et de la couleur chez chacun d'eux. — Son désir de les égaler. — Absence de sensibilité dans son œuvre. — Ce qu'il sera pour l'avenir. — Sa physionomie et sa caractéristique. — Son penchant pour la drôlerie lugubre. — Le penseur sous le peintre. — Conclusion.

En 1842, Wiertz avait exposé la *Révolte des enfers;* en 1848, il exposait le *Triomphe du Christ,* et il prit, en 1850, possession de l'atelier qui devait porter son nom. Franchissons cet espace de temps et tâchons d'étudier l'artiste en bloc, comme il s'offre à nous, dans la réunion de toutes ses grandes œuvres.

Aussi bien cet atelier, le musée, pour lui donner son appellation actuelle, est comme un cerveau, avec ses pensées visibles, le grand mêlé au trivial, et çà et là, parmi la clarté, des trous d'ombre, des hantises hideuses, un effrayant cauchemar. De la cervelle humaine coule le long des murs, bouillonnante de vie et de pensée, et ailleurs semble figée sous un coup de folie.

Batailles, écroulements, cataclysmes emplissent l'enceinte, mettent sur la brique une humanité pantelante, à travers des déroutes cosmiques, terre et ciel volant en éclats sous le fracas des foudres. Et toujours des géants. L'homme grandit à la taille des dieux d'Homère; d'énormes visages irrités

laissent voir le froncement jovien, entre de houleux sourcils ; et l'on se lapide avec des monts.

C'est la férocité d'une création titanique, des fleuves de vie coulant dans des hommes solides comme des chênes, des Etna brûlant sous les pectoraux, un cabossement de rocs en guise d'anatomies; et cela se déploie dans les étendues, au fond de l'éther enflammé, parmi des gouffres emplis d'effroyables mâchoires béantes, pythons, cerbères, léviathans, dragons ailés, monde préadamique pullulant au plus bas des ténèbres. La composition généralement flotte en dehors des siècles et de la condition humaine, faite d'on ne sait quelles conjonctions de matérialités et de spiritualités, symbolisant des idées, des forces, des rêves, la maladie mentale d'un génie tourmenté. Ne pensez plus à la terre ; elle a disparu sous les coups d'ailes.

Le peintre, on le voit, est de la race des grands faiseurs de songes. Comme Hercule, il a reçu l'éducation du Centaure, parmi l'horreur sacrée des monts. Pour être à l'aise, il gagne l'espace et chevauche l'hypérion, à travers les épouvantes. Là-haut, il contemple face à face l'idée pure; il coudoie les soleils; et, redescendu, il garde le vertige des cimes. Dans la *Révolte des enfers*, une colossale lune farouche blêmit sous la nuée des séraphins ; et les mondes, dans cet autre orgueilleux tableau, *la Puissance humaine n'a point de limites*, sont touchés du doigt. L'interlunaire est sa demeure ; sa pensée constamment traîne dans le sillon des astres; il en sème les éclats dans ses ouvrages, y émiette la voie lactée, et caresse l'audacieuse chimère des races futures voyageant aux étoiles.

Wiertz est le peintre lyrique.

Michel-Ange et Rubens avaient laissé en lui le trouble de leurs hautaines proportions. Il se mesura à leur génie et voulut édifier dans la nue, sur des Sinaï, comme ils l'avaient fait. Un peu de prédestination vague se mêlait à ses ambitions : il se croyait venu pour enrayer les décadences; et quelque chose de ses propres révoltes perçait dans ses archanges foudroyés. Pour lui, d'ailleurs, le grand art était dans l'espace, l'apothéose, les iliades; et une nécessité de grandeur matérielle s'ajoutait aux exigences de l'idéal. Il était fermé à cette

synthèse moderne, concentrant une infinie sensation de la vie dans un cadre exigu et cherchant la grandeur non dans un étalage de force, mais dans un frisson profond.

La société et ses conventions n'étaient point dignes, à son jugement, qu'on leur fît l'honneur de les représenter ; il les avait en haine, vivant lui-même en solitaire, dans son temple de Pœstum, comme un grand-prêtre dans ses mystères. Ce qu'il aimait en retour, c'est l'homme éternel, dans sa chair et ses muscles, son beau corps nu, sa structure d'athlète, l'homme de Praxitèle, de Phidias, de Raphaël, de Michel-Ange, celui du paganisme et de la Renaissance, déployant au soleil un torse libre et vierge.

Il lui demeura fidèle, continuant à sa manière la tradition de cette humanité à part, toute de parade, avec une âme à fleur de peau, sans s'apercevoir que les temps étaient changés et qu'un nouvel homme était entré en scène, beau d'une autre espèce de beauté, celle des larmes, des vicissitudes, des stigmates mêmes de la vie.

On vit alors chez lui cette contradiction : penseur ému, très attaché à l'idée sociale, il continua à glorifier le complice des empires et des théocraties, ce beau lutteur de la chapelle Sixtine, qui, flamboyant de force, les bras massifs et la face pléthorique, pareil à un bourreau géant, conspire avec les Grégoire VII et les Philippe II pour l'extermination des consciences.

Cependant le génie moderne apparaît sous la formule ancienne; et comme Wiertz est, avant tout, un esprit loyal, il terrasse le terrible belluaire sous le genou du Droit. La vieille querelle a changé de face : elle montre à présent les victimes dans la clarté, les oppresseurs dans les ténèbres, et l'épée des archanges met en déroute les despotismes, à travers des bousculades de sociétés. Il y a un élargissement de ciel dans le *Triomphe du Christ*, le *Phare du Golgotha*, la *Révolte des enfers*. On sent bien que l'éclair des glaives a purifié l'espace et que les armées, cette fois, sont unies pour l'œuvre de régénération. Ces trombes qui s'écroulent, précipitent au fond des gouffres les politiques et les religions, toutes les coalitions antiques; les olympes ébranlés renversent leurs

colonnes sur les dieux qu'ils abritaient; c'est la débâcle des puissances noires aux rayons de ce soleil levant, la Justice.

Wiertz, par là, est bien de son temps. Il prêche, il plaide, il souffre. Le contre-coup des grandes questions remuées par les philosophies du XIX[e] siècle retentit dans ses toiles : il fait de son pinceau une arme avec laquelle il combat pour les déshérités, les parias, la plèbe; il veut être le peintre de la démocratie; le *Dernier canon* a presque l'air d'une thèse.

Grand danger pour l'art. Wiertz, en effet, a confondu les buts; il a fait exprimer à la peinture des choses que la peinture ne comporte pas; elle dogmatise chez lui, au lieu d'émouvoir; elle frappe à la tête, alors qu'elle devrait toucher le cœur; finalement, elle empiète sur le livre. C'est la misère de l'artiste de n'avoir point su faire deux parts de son esprit, l'une pour les solutions abstraites de la philosophie, l'autre pour les contemplations de la nature.

Ces combats d'hommes sont à peu près toujours des combats d'idées; les principes chez lui bataillent dans la mêlée des corps, incarnés dans ces corps mêmes, et sous les boucliers il y a des théories. On dirait deux écoles aux prises, l'une rétrograde, émoussant ses subtilités contre la forte armure de la raison, l'autre, qui la foudroie avec toutes les artilleries de la terre et du ciel.

Nul doute sur l'issue : le pâle ennemi, déjà tremblant, laisse voir son anéantissement prochain. Et cet ennemi, c'est celui des peuples, à travers les siècles : dans le *Triomphe,* Ahrimane, Satan, c'est-à-dire les superstitions, les terreurs, la nuit, balayés de devant la face du Christ, la lumière, et dans le *Phare du Golgotha,* les milices stupides, les soldats des Néron, des Tibère et des Héliogabale, tout à coup aveuglés par la réverbération éclatante de cette même face, symbole de paix et de fraternité. La mise en scène catholique, les nuées de séraphins, les paradis et leurs gloires ne sont là que comme une toile de fond au drame de la rédemption humaine. Jésus, mourant sur la croix dans le *Golgotha,* n'a rien gardé de la légende; il domine la mort du milieu de la vie éternelle; il est comme le resplendissement de la foi nouvelle, un soleil dans la nue, voilé, d'autant plus étincelant.

Par moments, la lutte se déploie sans violence, comme dans le *Triomphe;* du moins sans chocs retentissants. Pour mieux dégager la spiritualité du sujet, le peintre, alors, met aux mains de ses anges des armes spirituelles, des épées enflammées, des trompettes soufflant le vent, et cela envahit la largeur du ciel comme une tempête.

Toute cette cohue semble mêlée à des fluides, dans le frisson des espaces; elle est portée par le mouvement de l'air à tous les coins de la toile à la fois; on croit entendre un bruit d'ailes s'étouffant, comme au moment où le vol s'immobilise. C'est la vision d'une évolution immatérielle des esprits, une sorte d'enchantement planant dans l'éther. Point de gestes de combat : les corps, allongés, vont à la dérive par l'abîme, dans des attitudes passives de flottaison. Satan lui-même, le beau démon, n'essaye pas d'inutiles révoltes; il se laisse couler dans une torpeur d'anéantissement. Pour opérer ce miracle, il a suffi de la clarté du Christ, trouant brusquement l'azur irrité. Un magnétisme se dégage de son apparition dans la nuée; il est le plus fort, non point à cause des muscles, comme les Christ hercules de Rubens, mais parce qu'il est le Pardon, la Paix, le Droit. Et, autour de lui, les anges ont dans les yeux des électricités, qui achèvent de faire voler l'enfer en éclats, comme sous une énorme décharge de piles.

La conception a donc de la grandeur; elle renouvelle le fond auquel ont puisé les grands artistes du passé. C'est dans l'histoire générale des peuples qu'elle cherche ses éléments. Toutes les théogonies sont contenues en germe dans cette rencontre du bien et du mal; derrière les ailes noires se devinent les trônes, les tiares, les dominations terrestres, la cohorte funèbre des tourmenteurs; derrière les ailes blanches, les martyrs, les génies, le battement sacré des grands cœurs.

Il faut donc admirer la projection d'humanité que le peintre a su mettre dans sa fiction religieuse : un horizon illimité s'encadre en cette échappée de ciel où resplendit Jésus; nous sommes dans le permanent, en dehors de l'espace et du temps.

Mais l'art a perdu pied dans ce haut vol; cet élargissement d'idéal, aboutissant à une diminution de réalité, laisse les

formes et l'idée dans un état vague de mysticité, presque de songe; un brouillard s'interpose entre l'esprit et les yeux. Seule, la philosophie peut expliquer ce qu'il y a là d'abstrait, ces fureurs immobiles et cet engourdissement dans l'action.

Les anciens étaient bien plus logiques. Ils comprenaient que l'art ne doit exprimer que des matérialités, même lorsqu'il monte au séjour des dieux. Ni Michel-Ange ni Rubens ne se laissent dérouter par la spiritualité des sujets. La religion de la vie pousse en eux des racines trop profondes pour qu'il y ait place pour une autre. Ils demeurent enfoncés jusqu'au cerveau dans un vaste panthéisme animal, comme les bœufs dans les herbes. Les drames mystiques se transforment sous leurs mains en réalités formidables; l'homme chez eux crève de son talon le plafond des paradis. C'est qu'ils sentaient, encore une fois, que l'art n'était point fait pour se perdre dans des subtilités d'idéal, mais pour appuyer fortement son pied en terre. Et ils étaient dans la vérité éternelle. Les chemins du ciel sont fermés à notre accès; on ne pétrit pas avec de l'azur; il faut, pour modeler sa pensée, si haute soit-elle, de la boue prise sous soi dans la glèbe.

Le *Dernier Canon*, un *Grand de la terre*, les *Choses du présent devant les hommes de l'avenir*, *la Puissance humaine n'a point de limites* sont des abstractions. Le moindre David ferait éclater comme une ampoule ces Goliaths aux airs de croquemitaine, dont les énormes carcasses boursouflées ballonnent sur le creux de la métaphysique. Mais Wiertz avait le goût des académies gigantesques; il aurait voulu leur faire toucher du front la voûte des cathédrales. Ce n'est que plus tard, après les fougues juvéniles, qu'il laissa ses géants pour le personnage normal : il fit alors cette série de toiles, les *Partis devant le Christ*, le *Soufflet d'une dame belge*, *Napoléon aux enfers*. Et, en même temps que son dessin se rapprochait de la nature, on vit sa violente couleur d'autrefois s'adoucir dans des clartés de plein air.

Elle est particulière, cette couleur de l'artiste. Rien ne rappelle moins la gaîté des tons flamands, qu'il exprime si

bien dans son *Etude sur Rubens,* la plume à la main. Elle garde plutôt une austérité sèche, dans ses clairs-obscurs éclaboussés de feu, comme s'il dédaignait les sensualités des accents caressés. On la sent jetée sur la toile par une main brutale, en de larges éventrements de vessies, sans le frisson de pinceau qui met sous les doigts sensibles comme une douceur de chair grasse.

Pourtant, comme si tout devait être contradiction chez lui, il sut trouver, quand il le voulut, les tons frémissants des beaux nus. Rappelez-vous la *Femme au squelette* et cette autre qui se regarde au miroir, celle-ci surtout, dans ses gris noyés de peau ronde et ferme. Sous le rebutant procédé mat, si lourd, avec lequel il s'imagina révolutionner l'art de peindre, ce vol de jeunes corps dans l'éther, la *Puissance humaine n'a pas de limites,* garde aussi la fleur des carnations fraîches et roses. Mais on dirait des rencontres fortuites dans son œuvre, tant celle-ci, vue d'ensemble, est rigide. La joie de peindre le morceau, visible chez tous les vrais peintres, lui échappa au point qu'il parut manquer de l'organisme du peintre.

Il va, d'ailleurs, de l'école italienne à l'école flamande, de Michel-Ange à Rubens, tenté quelquefois par Raphaël, sans paraître s'expliquer cette loi qui fait d'un art l'expression d'une race. La *Révolte des enfers* contient à la fois la sévère ligne florentine et la furieuse pratique des Flandres, dans une promiscuité qui fait tort à l'une et à l'autre. Michel-Ange, qui le troubla avec ses amas de corps volant par l'espace, traitait, lui, ses anatomies en sculpteur, conservant, même quand il dessinait, son merveilleux respect des formes. Au contraire, Rubens bousculait les siennes dans des tourbillons, faisant de ses grappes d'hommes (la *Chute des damnés,* par exemple) un sorte de prodigieux typhon déchaîné.

Ainsi, chez le premier, le relief demeuré intact s'incrustait sur le fond, conformément à l'idéal statuaire, et, chez le second, se fondait dans le bouleversement universel. Rubens réalisait le mouvement dans l'action, ou plutôt l'idée d'une évolution indéterminée dans le temps et l'espace, à la faveur de gammes claires et brillantes qui portaient le geste, indéfiniment le prolongeaient ; Michel-Ange, à l'opposé, réa-

lisait un moment du temps dans un point fixe de l'espace et présentait l'image d'une action stagnante, éternellement immobilisée. Mais aussi quelle logique en ces deux extrêmes! Une exubérance de couleur eût noyé les corps, travaillés à l'égal du marbre, du maître de la chapelle Sixtine; c'est pourquoi il les recouvre à peine d'une touche pâle et vague. Chez le peintre de Notre-Dame d'Anvers, en retour, les figures se dressent éblouissantes, comme des irradiations de flambeaux, dans l'incendie de l'azur, et toutes baignées de clarté, semblent continuer le ciel, nuées dans la nuée.

Wiertz, en mêlant les incompatibles, la ligne et la couleur, chacune en sa plénitude, a manqué aux conditions qui les font respectivement triomphantes en Flandre et en Italie.

Qui passe derrière les autres ne les dépasse pas, a dit hautainement ce Buonarotti qu'il tenta d'égaler. C'est à peine s'il projette une ombre parmi l'immensité de ces ombres, qui occupent toute la voûte de l'art; et si âpre à se grandir, il demeure en dehors de toute proportion avec les vrais grands. Qui peut dire ce qu'il eût fait, avec un plus juste sentiment de la mission du peintre?

Une imagination sans frein l'emportait très haut souvent, au delà du réel toujours.

Il était pris d'un besoin de tout créer, le sujet et le personnage, jusqu'au paysage de ses tableaux. Il ne se servait point de modèles, improvisait constamment, et n'a pas, je crois, laissé après lui une seule impression de campagne, prise toute fraîche dans la rosée. Les matins et les printemps affectaient pour lui des airs arrangés d'idylles, les pieds dans des cothurnes et non point dans ce bon sabot retrouvé par les peintres de la réalité rustique. Quelques esquisses, d'une verve qui s'amuse, ont, dans un coin du musée, un air de vergogne : ce sont des scènes de carnaval, transportées toutes chaudes sur la toile, lors de son séjour à Rome. Mais la terre ne disait rien à sa pensée; il ne l'entrevoyait qu'à travers un pullulement de sombres misères, de noirs cataclysmes, de guerres et de famines. Et il vécut dans cette hantise farouche jusqu'au bout.

La sensibilité lui manqua; il n'y a point d'exemple d'une

tendresse chaude de femme dans son œuvre. Le portrait, qui l'eût rapproché de la créature, lui semblait une diminution de l'art : il le faisait pour vivre, avec dédain. Sa mère, en bonnet de paysanne, assise près de l'âtre, telle qu'il la peignit, est plutôt un tableau qu'un portrait filial ; et cependant il l'adorait, au point d'être frappé dans tout son être quand elle mourut.

Il n'eut pas d'enfance, fut de suite très vieux, eut en commençant l'âge de la renaissance ; et il grandit, poussant très loin ses branches, comme un chêne, un chêne sans oiseaux. L'avenir ne verra en lui ni un coin de l'homme, ni un état de l'humanité, mais peut-être un cas psychologique intéressant, en raison de ce pressentiment du génie qu'il a eu dans l'épique et le grandiose.

Tel qu'il est, il a cependant son ampleur.

Son œuvre s'élargit, en dehors du temps et de la vie, dans l'énorme idéal tragique qui fut celui de quelques peintres. Comme eux, il habita les intermondes. Et une certaine ressemblance avec les anges foudroyés qu'il aimait à peindre lui donnait les allures d'un génie tourmenté. N'y a-t-il pas un peu de leur orgueil dans les défis qu'il lance aux dieux de la peinture ? Il secoue leur olympe d'une main furieuse, rêvant de les culbuter dans la poussière ; quand il termine l'*Éducation de la Vierge*, il écrit sur le cadre : *Pour être placé à côté du tableau de Rubens représentant le même sujet.*

Aucune fleur ne germe chez lui : il a la désolation morne des hauts plateaux, et ses gaîtés même sont funèbres. La drôlerie lugubre l'attire, du reste ; un jour, par bravade méprisante, il peint en trompe-l'œil une femme qui, vue d'une certaine manière, se transforme en grenouille ; et d'autres fois, il pousse le trivial jusqu'à l'horrible, *Une mère découpant son enfant en morceaux*. Quelque chose de la bouffonnerie froide du croque-mort se mêle à son drame, avec une prédilection marquée pour les charniers. Toute une partie de son musée est convertie en cimetière ; il recherche l'émotion hideuse du cadavre ; ici, c'est un léthargique qui se réveille dans sa bière ; là, un mort qu'on emporte ; ailleurs, une guillotine, le couteau qui s'abat, la tête rebondissant dans une pluie rouge, etc.

Souvent une exaspération de penseur s'aperçoit sous ces gaîtés énigmatiques ; le rire alors apparaît, fait de larmes nerveuses, comme la révolte de l'esprit ; il parle, fustige, marque d'un fer rouge, lance l'anathème. Cette mère triturant sa sinistre cuisine plaide l'irresponsabilité de toutes les mères folles comme elle ; cette autre qui, rentrant au logis, trouve son enfant à demi consumé, est un appel aux crèches gardiennes; enfin, la trilogie de la tête coupée, avec ses houles furieuses de carabins narquois, combat, à sa manière, la peine de mort.

C'est l'art-idée dans des toiles-thèses.



CHAPITRE IX.

Période d'art de 1842 à 1848. — Abondance des débutants. — Fl. Willems, Madou, Lauters, Kindermans, Quinaux, Stallaert, Robie, Markelbach, Wautermaertens, Hamman, Verlat, Robert, Mme O'Connell. — Joseph et Alfred Stevens, Thomas, Guffens, Cermak, Bourlard, Van Moer, de Jonghe, de Groux, Pêcher, Col, Van Severdonck, Lambrichs, E. Smits, de Winne, L. Dubois, de la Charlerie, Van Camp, Huberti, de Schampheleer, Lamorinière, Von Thoren, Ligny, Keelhoff. — L'école de 1830 atteint son plus haut point. — Grandeur et utilité de cette école. — Sa production en rapport avec l'activité générale. — Le goût des arts dans le pays. — Cabinets des amateurs. — Le budget des beaux-arts. — Caractère de l'école de 1830. — Idéal littéraire reflété par la peinture et surtout visible chez Gallait, Wappers et de Biefve. — Quelques-unes de leurs œuvres. — En 1851, Gallait expose les *Derniers honneurs rendus aux restes des comtes d'Egmont et de Hornes*. — Analyse du tableau. — Une antithèse : les *Casseurs de pierre*, de Courbet. — Dénombrement de l'œuvre de Gallait. — La production de G. Wappers, de Keyzer, de Biefve. — Profonde différence avec la production des artistes nouveaux. — Ernest Slingeneyer.

En 1842, Florent Willems débute par quelques toiles universellement saluées comme des ressouvenirs de l'art de Terburg. Madou, de son côté, qui jusqu'alors avait été le fécond dessinateur d'une infinité de planches d'albums, fait son apparition comme peintre, avec cette amusante scène du *Croquis*, popularisée par la lithographie. Un autre artiste alerte, Paul Lauters, brosse son premier paysage, et Kindermans annonce un émule à la peinture panoramique de de Jonghe. Quinaux débute à son tour à Gand, en 1844.

Les débuts se pressent en ces années d'actif travail. Stallaert se révèle au Salon de 1845 par une *Sainte-Trinité;* Robie envoie au même Salon un bouquet de fleurs qui est remarqué; Markelbach, une *Vierge au Rosaire*, et Wautermaertens, élève

de Robbe, des animaux. Chaque genre s'augmente de recrues nouvelles.

Hamman, qui avait successivement donné les *Derniers moments d'Andréa Zurbaran* (1842) et l'*Entrée des archiducs Albert et Isabelle à Ostende* (1845), se signale comme coloriste, sans s'être encore affranchi de l'influence de de Keyzer, son maître. Presque en même temps, un tout jeune peintre, Verlat, trouve un geste dramatique dans son *Pepin le Bref tuant un lion;* et au Salon de Bruxelles de 1845 le *Tintoret donnant une leçon de dessin à sa fille* lui vaut un succès définitif.

Alex. Robert expose à son tour, en 1848, le *Luca Signorelli faisant le portrait de son fils mort*, dont les qualités pondérées font déjà entrevoir un talent correct et bourgeois, et Mme O'Connell, la même année, met dans ses furieuses peintures comme un reflet de Rubens. Déjà alors, on signalait le chiffre croissant des femmes peintres : il n'y en a pas moins de trente-neuf au Salon de 1848, parmi lesquelles Mme Fanny Geefs, qui traitait indifféremment le tableau d'histoire et de sainteté, et Mme Calamatta, grande admiratrice de Ingres, savante, d'ailleurs, mais terriblement compassée à côté de la bouillante Frédérique O'Connell.

Des deux Stevens, l'aîné, Joseph, s'était mis au rang des plus beaux peintres dès 1848, par son *Bruxelles le matin*, et Alfred, le cadet, en 1850, brusquement fait sensation, à cette *Fête artistique du* 5 *janvier*, qui laissa de si vifs souvenirs, avec deux toiles, le *Pardon* et l'*Adieu*. En 1851, il obtient une médaille à Bruxelles et, trois ans après, une première médaille à Paris. Ce fut un éclat décisif : Couture était venu l'embrasser, le soir de l'ouverture du Salon, et tout le monde parla de ses *Masques* (musée de Marseille) et de ses *Bourgeois et manants trouvant au point du jour un gentilhomme assassiné*.

Chaque Salon mettait en lumière une fournée d'inconnus; en 1851, Thomas, avec une *Judith* et les *Enfants d'Édouard;* Guffens, avec une *Lucrèce;* Cermak, un fils de la Bohême formé dans l'atelier de Gallait, avec une *Famille esclavonne émigrant de Hongrie;* Bourlard, avec deux figures fièrement campées, la *Chute des anges;* Van Moer, qui a cette audace

de peindre de sa fenêtre un coin de vieilles maisons obscures : l'*Ancienne Steenporte,* au lieu d'une belle architecture pompeuse ; en 1854, l'élégant et fier Gustave de Jonghe, momentanément tenté par un sujet grave, *Notre-Dame de Bon-Secours;* De Groux, qui prélude à son art personnel et douloureux, Pécher, Col, Van Severdonck, Lambrichs, Eug. Smits ; en 1857 et en 1860, de Winne, Louis Dubois, de la Charlerie, Van Camp, Huberti, de Schampheleer, Lamorinière, Von Thoren, Ligny, Keelhoff.

Cette période de vingt années vit tout à la fois se consacrer de grandes réputations anciennes et s'affirmer de jeunes tendances nouvelles. Elle fut le trait d'union entre l'art sorti de 1830, historique et épique, et l'art plus familier, plus humain qui devait marquer l'effort de la génération actuelle.

Dans cet intervalle de temps, en effet, on vit l'école des Wappers, des de Keyzer, des Gallait, des de Biefve, des de Caisne, des Wiertz, des F. de Braekeleer atteindre à son épanouissement suprême et porter tous ses fruits ; c'est alors que la plupart d'entre eux font leurs plus belles œuvres. Ils sont arrivés à cette maturité de l'âge et du talent qui met sur la vie des hommes comme une flamme haute de soleil à son midi ; n'ayant plus rien à gagner ni de progrès à réaliser, ils ne pourront, par la suite, que descendre la pente du déclin, petit à petit s'effacer devant le flot montant des aspirations issues d'un idéal plus récent.

Presque tous appartiennent au passé ; les uns par l'influence des maîtres du XVIe et du XVIIe siècle, les autres par l'influence plus moderne du peintre Louis David et des chefs du mouvement de 1830 en France ; et à leur tour ils ont eu leurs satellites, qui les ont continués en les diminuant.

Leur grandeur, pour être déjà lointaine et se perdre un peu dans la reculée, n'en est pas moins réelle, si l'on considère l'abaissement de l'art avant le moment de leur apparition. Ils ont personnifié la réaction contre les poncifs de cet art neutre qui avait tout envahi ; ils ont replacé les vrais dieux sur les ruines des faux autels ; ils ont pratiqué une religion plus haute et plus pure que leurs prédécesseurs, en revenant à la

vie et à la couleur; et leur exemple n'a pas été perdu, puisque les peintres d'aujourd'hui sont sortis d'eux.

L'évolution contemporaine n'existerait pas, en effet, s'ils n'en avaient préparé le terrain; ils ont creusé les sillons que les autres ont ensemencés; ils ont aidé les derniers arrivants à formuler leur esthétique.

Il en est de l'art comme de toutes les manifestations de l'esprit; une production abondante et généreuse a besoin, pour paraître au jour, d'une glèbe nourrie des sueurs d'une race d'hommes; il faut que le soc ait longuement retourné le tréfonds de l'idée, avant qu'elle soit féconde; et les grands artistes sont toujours la continuation d'une série d'artistes antérieurs, dont l'utilité fait la gloire. Il n'y a pas de cas d'une éclosion spontanée de peintres atteignant au but définitif de l'art; le génie est la fleur d'une plante qui pousse ses racines à travers le temps; et un art complet, comme celui de la Flandre et de la Hollande au XVII[e] siècle, suppose une succession de genèses moins parfaites, pareilles à des étapes qui acheminent au point culminant.

L'école de 1830 n'a pas produit l'œuvre déterminante qui devait fixer les recherches inquiètes des artistes et rallier définitivement les individualités; mais elle créa un courant et se rapprocha le plus qu'elle put de ce but constant de l'art, qui est la plus grande somme d'idéal dans la plus grande somme de vérité. Elle laissera après elle la trace d'un labeur estimable, une traînée lumineuse de cervelles en gestation; et cette traînée éclaire tout l'horizon des esprits de 1830 à 1860.

C'est pendant ces trente années qu'apparaissent les tableaux auxquels s'attacha la renommée de l'école. Une efflorescence continuelle signale d'extraordinaires énergies dans le domaine de la peinture et, sous ce rapport, l'assimile, en ce peuple né d'hier et dont la forge fait entendre une si puissante rumeur, aux autres branches de l'activité nationale.

On ne peut, en effet, expliquer l'effréné travail des ateliers que par les mêmes lois qui déterminaient ailleurs une production pareille : le pays offrait le spectacle d'un immense

concours d'intelligences et de bras travaillant en commun à la prospérité publique; de jour en jour, l'industrie créait des fortunes nouvelles ou grandissait les fortunes anciennes; dans le peuple, un esprit d'ordre et de prévoyance mettait en garde contre les progrès violents. Des crises traversèrent, à la vérité, cet état général de bien-être, mais sans toucher le fond de la nation, qui, superficiellement ébranlée, n'en continua pas moins l'œuvre de sa régénération matérielle et morale.

De tout temps, elle avait été connue pour son amour des arts; la prédilection qu'elle avait pour les artistes lui faisait une tradition glorieuse et elle semblait avoir à cœur de n'en point démériter. Les cabinets de ses amateurs se comptaient par centaines. On citait d'humbles fils d'ouvriers qui, enrichis par les spéculations ou le labeur manuel, lentement avaient formé des collections, avec cette tendresse jalouse qu'on a pour les choses longuement convoitées et laborieusement acquises. Des bourgeois s'enorgueillissaient de posséder un portrait de Navez, de Wappers ou de de Keyzer; les plus belles œuvres des peintres ne sortaient pas du pays.

Si les églises n'achetaient plus, comme autrefois, de grandes œuvres qui, dans le resplendissement des tabernacles, concouraient à la solennité des mystères sacrés, les particuliers formaient dans l'État, et en regard de la protection qu'il accordait aux beaux-arts, un groupe de Mécènes modestes en rapports incessants avec l'artiste. Ce n'étaient pas, à la vérité, de tableaux de religion qu'ils emplissaient leurs maisons; le piquant sujet de mœurs, signé de Block, de Coëne, Verheyden, Dyckmans, Madou, alimentait leurs gaîtés, ou bien ils se laissaient séduire par un paysage signé De Jonghe, Delvaux, Verwée, qui mettait sur la rouge tenture des murs un coin ensoleillé de nature. Ils aimaient les couleurs éclatantes, les tons cossus, une exécution déliée et n'étaient pas rebelles à la grâce des formes.

Les peintres de genre eux-mêmes, pour vendre, se faisaient pimpants, chiffonnaient des minois roses, troués de fossettes, mettaient dans leurs toiles un reflet des grâces à la mode. Verheyden, l'éternel rieur, caractérise très bien ce besoin d'un féminin joli, qui plaisait indifféremment aux femmes et

aux hommes. Madou aussi, mais avec un autre talent. Et cette abondance d'amateurs avait déterminé une circulation rapide de grands et de moyens ouvrages d'art, qui finissait par créer une richesse publique d'un genre tout nouveau, à côté des autres.

De son côté, l'État élargissait la part des beaux-arts dans ses budgets. Il patronnait surtout la grande peinture, payant de ses deniers le genre d'art qui lui paraissait devoir honorer le pays. Ce qui ne pouvait entrer dans les collections (le Musée moderne avait été créé par arrêté royal du 26 novembre 1845) était réparti entre les municipalités et les églises. Celles-ci, particulièrement, recevaient les chemins de croix et autres tableaux de sainteté commandés aux jeunes artistes dont il fallait aider les commencements; et cette protection d'un certain genre de peinture, au détriment de tout ce qui n'était pas le style dans ses applications à l'histoire religieuse et politique, avait petit à petit engendré un art particulier, sacerdotal et gouvernemental. Mais, du moins, la peinture en Belgique pouvait déployer une belle ligne de bataille et les munificences officielles concouraient à maintenir sur pied cette armée de peintres, à laquelle n'eût pas suffi la fortune privée.

L'État s'intéressait, en outre, aux écoles d'art, dont la situation s'améliorait d'année en année. Une statistique établit, en 1845, la présence de 199 peintres artistes, 98 peintres décorateurs, 120 sculpteurs, 33 architectes et 31 graveurs aux cours de l'Académie d'Anvers, avec une augmentation de 149 élèves sur l'année scolaire 1843-1844 et un chiffre total de 1,273 élèves, parmi lesquels étaient compris les aspirants aux professions industrielles. A Malines, 97 élèves fréquentaient la section de dessin et de modelage d'après nature, 106 la section d'architecture civile, 229 la section des principes du dessin. A Lierre et à Turnhout, l'enseignement gratuit attirait de nombreux élèves, dont les progrès étaient déclarés satisfaisants. Tenez compte que les villes et les provinces participaient largement aux sacrifices nécessités par le progrès des études.

Leurs préoccupations n'étaient pas moins vives dans un

domaine d'art longtemps délaissé. Des allocations, que le Trésor public complétait, permettaient de réparer les brèches faites par le temps aux œuvres séculaires. L'église Sainte-Walburge à Bruges, Notre-Dame à Anvers, l'église paroissiale de Lierre, Sainte-Gudule à Bruxelles, Saint-Rombaut à Malines, l'église de Hoogstraeten, l'hôtel de ville d'Audenarde, celui de Bruxelles et celui de Louvain, la *Cheminée du Franc* à Bruges subissaient des travaux de restauration qui, petit à petit, s'étendaient à tous les édifices anciens.

On n'avait point encore, il est vrai, cette science du passé [1] qui met en garde contre les réparations maladroites; mais déjà l'émulation stimulait les architectes à débarrasser les vénérables monuments gothiques de l'ignoble chape parasite qu'y avaient attachée l'ignorance et le mauvais goût.

Un peintre verrier, Capronnier, s'était particulièrement fait un renom d'habileté dans la restauration des vitraux d'églises; en 1842, il rendait aux verrières de Hoogstraeten leur coloris primitif et, en 1843, les vitraux de Sainte-Gudule lui devaient leurs étincelantes diaprures.

D'autre part, l'habitude des expositions s'était développée. En dehors des grands rendez-vous triennaux de Bruxelles, d'Anvers et de Gand, des villes secondaires, telles que Mons, Liége, Malines avaient des salons intéressants où affluaient les artistes du cru. On y voit apparaître ces patients travailleurs, voués à des recherches d'art qui, pour être moins brillantes que dans les centres où l'échange rapide des idées et le contact des maîtres stimulent la production, n'en indiquaient pas moins des efforts honorables, un savoir honnête, une conscience digne d'être remarquée. En même temps, des coins inconnus de la vie de province se révélaient, comme, par exemple, le labeur commun de toute une famille, son attachement à une tradition d'art perpétuée de père en fils, quelquefois même continuée chez les femmes. A Malines, les Vervloot formaient une sorte de petit phalanstère d'artistes, comme un peu plus tard les de Senezcourt à Bruxelles.

[1] Dans la pratique, bien entendu, car les archéologues éclairés ne manquaient pas : Schaeys, Dumortier, Le Maistre d'Antaing, Delcourt, Lambin, etc.

La condition des artistes s'était, d'ailleurs, elle-même améliorée : dans la séance du 4 décembre 1847, l'Académie recevait communication d'un projet de Louis Gallait relatif à une Société de secours mutuels, et cette généreuse institution ne tardait pas à fonctionner.

C'est au milieu de ces circonstances que s'achève l'œuvre des maîtres de 1830.

L'héroïsme de la conception n'a pas encore cédé le pas à cette autre réaction qui, sous le nom de réalisme, allait bientôt battre en brèche l'idéal. Celui-ci n'apparaît avec Courbet qu'au Salon de 1851, et il faudra quelque temps encore avant qu'il pénètre dans les couches profondes de l'art. Une clameur indignée salue, du reste, son apparition, en Belgique aussi bien qu'en France ; mais cette clameur ne l'empêchera pas de triompher, quelques années après, avec De Groux qui le personnalisa dans une sorte de sentimentalité brutale.

Pour le moment, la ligne noble continue à mettre sur le courant de la pensée un reflet de la Renaissance ; la belle structure étalée dans de grands gestes royaux, les riches étoffes chatoyantes, les attitudes magnifiques et, d'autre part, un étalage de dignité hautaine, de morgue aristocratique et de grandeur chevaleresque composent la recherche principale des artistes.

La physionomie humaine, si diverse dans la réalité, n'a, pour ainsi dire, qu'un masque en ce temps, au lieu de cette multitude de caractères qu'y met la vie : on a peur de la laideur, qui n'est souvent que la déformation produite par la passion, comme d'une souillure monstrueuse ; et les personnages ont presque uniformément une correction glacée de bellâtres, comme ces dandys que le roman avait calqués d'après des types célèbres. Les différents d'Egmont de Gallait et de de Biefve, les Van Dyck et les Tasse de de Keyzer, les Charles Ier de Wappers, à l'égal des types mis à la mode par les Johannot et les Deveria, affectent un port de tête byronien et portent entre les sourcils la ride fatale chantée par les poètes. On sent en eux des prédestinés. Nos douleurs ne les touchent pas ; ils n'ont rien de commun avec le pullulement

de la pauvre race humaine, au-dessus de laquelle ils prennent des airs de statue.

Cet idéal était essentiellement littéraire; les hommes de lettres l'avaient colporté dans les livres, et le public, petit à petit grisé par leurs descriptions, en était venu à ne plus concevoir d'autre beauté. Les peintres belges ne firent donc qu'obéir au sentiment des masses, respiré dans l'air même des ateliers, et leurs grands seigneurs en satins, leurs archanges déchus, leurs Antony langoureux et jolis cœurs réalisèrent le goût dominant pour la belle mine et le fade sentimentalisme.

Ajoutez l'amour de la parade et cette préoccupation de la mise en scène théâtrale dont j'ai parlé : en 1842, Louis Gallait expose cette *Prise d'Antioche,* qui est, je crois, avec la *Peste de Tournai*, sa seule incursion dans le drame d'action. Elle prouva que le peintre de l'*Abdication* et du *Couronnement de Baudouin de Constantinople* n'avait point les qualités nécessaires à ce genre de peinture mouvementé, pour lequel il faut savoir subordonner le personnage aux masses. Sa nature élégiaque, à l'aise dans l'évolution morale d'un personnage, était ici déroutée par la nécessité d'atteindre à une vie plus large. Il régla son sujet comme un cinquième acte d'opéra, l'éclaboussa de fulgurations roses, où une multitude levait des bras, avec un geste régulier de comparses se démenant à travers des feux de Bengale. L'œuvre, il est vrai, resta à l'état d'esquisse.

Wappers et de Keyzer cependant ne paraissaient plus qu'irrégulièrement aux Salons bruxellois; une rivalité s'était mise entre les deux écoles, et chacune exposait sur son terrain, de préférence à un autre. En 1843, de Keyzer avait terminé pour Anvers le *Tasse lisant ses poésies à la princesse Eléonore d'Est, Raphaël et la Fornarina*, le *Pavillon de Rubens,* et Wappers, *Pierre le Grand à Saardam.* L'un et l'autre étaient arrivés au comble de cette habileté de main qui est chez eux comme l'abus d'un trop facile mécanisme. De Keyzer surtout se laissait aller à d'étranges mollesses d'exécution et ses figures ressemblaient à des têtes en cire, d'une douceur fondante.

Le Salon de Bruxelles de 1848 montra Gallait dans deux importantes compositions : le *Comte d'Egmont* et la *Tentation de saint Antoine.* Celle-ci était un vigoureux morceau de peinture, mais pauvre d'invention et d'un agencement pénible, où l'on voyait grimacer l'éternel diable griffu des légendes populaires, comme si la riche poitrine nue de la femme ne suffisait pas à elle seule à symboliser les tentations de la terre.

Il fut mieux avisé dans les *Derniers honneurs rendus aux restes des comtes d'Egmont et de Hornes par le Grand-Serment de la ville de Bruxelles* [1], qui furent exposés en 1851. C'est l'œuvre d'un artiste qui s'entend à manier l'horreur. Des critiques délicats lui reprochèrent d'avoir montré au rebord des têtes la ligne mince de la décollation : il eût mieux valu, à leur avis, remonter le sombre drap mortuaire jusqu'aux dents, pour ne point laisser voir les caillots sanglants qui poissaient les barbes. Le peintre, heureusement, n'avait écouté que son sûr instinct du drame. Avec une brutalité terrible, il avait laissé couler la vie sur les linges, et comme chez l'Espagnolet, une pluie rouge éclaboussait les chairs rigides et déchiquetées de ses deux suppliciés. Une ombre d'échafaud couvrait la scène, en son morne silence d'épouvante ; près des cadavres, les hommes du Serment, debout, avalaient leurs larmes, sous l'œil immobile de deux sbires d'Albe : l'un, l'âpre bandit de fer appuyé sur son épée à coquille, l'autre, l'espion, à figure furtive et pâle, sur qui des reflets écarlates mettaient comme un ruissellement de sang. Les têtes coupées s'ajustaient aux corps masqués sous le catafalque avec cette gaucherie des choses irrémédiablement disjointes. L'une et l'autre, exsangues et jaunes, les paupières lourdes, avec le hérissement des barbes et l'amincissement des narines, gardaient, sous le vacillement des cierges, une sérénité marmoréenne.

On disait que l'artiste les avait peintes d'après nature, dans la chaude horreur de la minute qui suit les exécutions ; et véritablement elles semblaient à peine refroidies.

Gallait, d'un coup, avait touché à la puissance. Le drame

[1] Au musée de Tournai.

du corps frappé dans sa sève parlait ici aux yeux avec une éloquence tragique, sans ménagement. Il avait eu l'audace des forts, qui ne s'inquiète pas des pâmoisons féminines. Mais l'arrangement, une fois de plus, tuait la forte impression du sang. Les hommes du Serment contrastaient par leurs allures théâtrales, leurs costumes de parade, le faux pathétique de leurs attitudes, avec la funèbre nature morte des têtes peintes d'un jet.

Comme pour rendre le contraste plus sensible, l'artiste s'était complu à détailler minutieusement leur toilette, lustrant les velours, aigrettant l'or des colliers, tressant les barbes, épinglant tout ce deuil de gens venus pour pleurer, de scintillations de cuivre et d'acier, mêlées à des gaîtés d'habits.

Autrement poignante eût été l'atmosphère d'un Zurbaran ou de ce farouche Caravage qui trempait sa brosse dans des paquets d'entrailles! Ils eussent noyé les comparses dans une obscurité funèbre, balafrée d'une raie de lumière violente, avec des expressions de physionomies révulsées, d'effroyables rictus vengeurs, des grimaces de torturés dansant sur des grils.

Gallait n'avait pas su sortir de l'invention d'atelier pour pénétrer dans le profond courant de la vie, ni se dégager des mimiques convenues pour mettre à nu des âmes, dans un geste spontané. Une idéalisation malsaine gâtait ici les visages, les mains, les silhouettes, en les dénaturant. Et la peinture, soutenue, soignée, patiente, au lieu de s'emporter, ajoutait sa belle indifférence à toutes les autres.

« Tout le talent qu'on peut acquérir avec du travail, du goût, du jugement et de la volonté, a écrit Th. Gautier en parlant du tableau, M. Gallait le possède. » C'était, en effet, un mélange habile de toutes les qualités de l'art, moins l'élan primesautier, le cri de la passion, le han irrésistible du génie. Seules, les têtes coupées parlaient dans ce grand cadre.

Le Salon de 1851 n'en demeura pas moins illustré par ce grand travail, en regard duquel s'étalaient, dans une vibration éclatante, les *Casseurs de pierre* de Courbet. Une philosophie de l'art nouvelle s'ébauchait ici, avec un accent de réalité imprévu, tandis qu'à côté d'elle, les *Derniers*

honneurs semblaient la protestation d'un idéal au déclin.

Coloris, lumière, procédé, toutes les conditions de la peinture étaient bouleversées en même temps dans l'œuvre du peintre français : c'était la sève insoumise de son tempérament tout d'une pièce, formé à l'étude de la nature. Les *Casseurs* entraient dans l'art à la manière des émeutiers ; les pierres qu'ils cassaient sur le chemin se transformaient en pavés qui brisaient les vitres. C'était la plèbe vile et calleuse, revendiquant son droit à l'art après avoir revendiqué son droit à la vie.

Naturellement ce morceau révolutionnaire suscita dans le public des réprobations à peu près unanimes; l'instinct plus éclairé des artistes y discerna comme le cri d'une conscience; et petit à petit la toile réaliste absorba dans son rayonnement les répulsions premières.

Ce n'était pas de Keyzer qui aurait pu parer ce grand coup porté à la doctrine : *sa Fille de Jaïre,* sa *Sainte Elisabeth de Hongrie,* ses *Glaneuses,* œuvres correctes et douceâtres, attestaient la perversion du goût académique; la mollesse féminine, qui avait été considérée jusqu'alors comme une grâce de sa nature, y dégénérait en chlorose, faisait penser à l'épuisement du sang dans les veines; et cette tendance fatale allait bientôt se confirmer dans les pâles peintures du vestibule d'Anvers.

Gallait, du moins, maniait un pinceau viril. 1854 vit succéder à ses funèbres têtes coupées, — c'est le nom que le public donna à ses *Derniers honneurs,* — un de ces sujets tristes auxquels était enclin son esprit. Certaines figures paraissaient exercer sur lui une fascination et il y revenait, sans paraître s'en lasser.

Le Tasse était une de ces hantises : il le montra, cette fois, dans sa prison [1], seul, affaissé sous le poids de sa déchéance, avec les ravages produits par sa douloureuse solitude. On admira la tête, les mains, l'effet de soleil traînant à terre; mais le coloris, comme par le passé, s'amortissait dans l'emploi des recettes classiques. Tandis que l'œil des peintres se façonnait

[1] Au Palais de Saint-Pétersbourg. De Keyzer traita le même sujet en 1852.

à refléter le ton juste et l'éclat des lumières naturelles, il continuait à s'absorber dans ses pratiques d'atelier. Cependant la critique signalait une légère variation dans sa manière; elle consistait à vergeter ses pâtes de coups de brosse parallèles, qui sur le modelé rond d'une figure, ressemblaient aux stries laissées par le cinglement d'un fouet. Sligeneyer plus tard lui emprunta ce procédé, que d'ailleurs Gallait délaissa au bout de quelque temps pour le remplacer par des juxtapositions de petites touches pareilles à des macules.

Le peintre songeait en ce temps déjà à déserter le champ de bataille des expositions. Son dernier grand tableau de combat devait être cette *Lecture de la sentence de mort aux comtes d'Egmont et de Hornes,* qu'il termina pour le Salon de 1863. Mais il ne cessa pas de peindre : il n'y a pas moins de quatorze tableaux, histoire et genre, entre la date de 1854 et celle de 1874, sans compter les quinze portraits historiques en pied du Sénat, les portraits équestres de Godefroid de Bouillon et de Charles-Quint pour le palais du Roi, et dix-huit portraits de contemporains.

La production de Wappers n'était pas moins considérable. Depuis le *Pierre le Grand à Saardam*, il avait successivement terminé *la Femme et les Filles de Boduognat* (coll. royale, à Bruxelles), 1843; *Un chevalier et sa dame traversant un bocage*, 1843; *Geneviève de Brabant dans la forêt*, tableau commandé par la reine Victoria pour le prince Albert, 1844; le *Siège de Rhodes*, peint pour le roi Louis-Philippe, 1845; *Louis XVII au Temple* (coll. royale), 1846; *Rebecca et sa fille*, 1846; *Boccace lisant son Décaméron chez la reine Jeanne de Naples*, 1849; *Christophe Colomb en prison*[1], 1849; les *deux Mères*, 1851; *André Chénier*, 1851; la *Fille de Thomas Morus à la prison de son père*, 1855; le *Camoëns demandant l'aumône dans les rues de Lisbonne*[2], 1856; la *Mort de Chris-*

[1] En 1860, Gallait traitait le même sujet. Wappers et Gallait s'étaient aussi rencontrés dans une *Tentation de saint Antoine;* celle de Wappers porte la date de 1839, celle de Gallait la date de 1848. Toutes deux font partie des collections royales.

[2] En 1839, il avait traité déjà le *Camoëns dans la misère* (coll. du Roi, à Bruxelles).

tophe Colomb, 1857. C'est sa période de pleine floraison; il a une sorte de travail allègre et actif, d'un jet qui ne s'épuise pas; et il se repose de l'histoire en peignant des portraits de souverains et de hauts dignitaires.

De Keyser, de son côté, produisait sans relâche. Quarante tableaux et portraits s'espacent entre 1842 et 1857. En 1852, il peint *Christophe Colomb traité de visionnaire, le Tasse en prison* et le *Départ de Van Dyck pour l'Italie;* en 1853, *l'Orient et l'Occident*, pour le roi de Wurtemberg; en 1855, le *Massacre des Innocents*, pour le musée de Gand, et comme Wappers, entre les grands tableaux, il fait des portraits officiëls, celui de LL. AA. RR. le duc et la duchesse de Brabant, 1853, ceux du roi Léopold Ier et de la reine Louise-Marie [1], 1856, et en 1857, celui de la princesse Charlotte [2].

Cette grande activité décroît avec Édouard de Biefve. Il semblait qu'il eût dépensé tout son feu de jeunesse dans le *Compromis des nobles;* dès lors, il sommeille sur ses lauriers. L'incessant bruit de forge qui s'entend chez les bons ouvriers de 1830 petit à petit tourne au silence chez celui-ci; on ne le voit aborder l'histoire que de loin en loin. En 1843, il achève la *Paix des dames;* en 1845, *Raphaël composant la transfiguration;* en 1848, *Rubens envoyé à la cour de Londres par l'archiduc Albert* [3]; en 1850, le *Duc d'Albe à l'hôtel de ville de Bruxelles;* puis, en 1853, le grand tableau allégorique de la salle des séances du Sénat, la *Belgique fondant la monarchie* [4]. Et, de plus en plus, chez les autres, les nouveaux artistes de 1860, la sève se porte vers des œuvres moins fougueuses, nées d'une observation attentive. La race des grands idéalistes fait place à des créateurs calmes, qui

[1] L'un et l'autre au palais du Sénat, à Bruxelles.

[2] A l'hôtel de ville d'Anvers.

[3] Galerie de l'empereur d'Allemagne, au palais de Berlin.

[4] Les tableaux que fit de Biefve, à partir de cette époque, sont : le *Conseil de guerre d'Alexandre Farnèse au siège d'Anvers* (palais de Berlin), la *Comtesse d'Egmont au couvent de la Cambre* (galerie du prince de Ligne), la *Comtesse d'Egmont à l'église*, la *Flagellation du Christ* et la *Déclaration d'amour* (coll. royale, à Bruxelles).

lentement, dans le silence et la solitude, poursuivent un sobre idéal de réalité.

Ernest Slingeneyer paraît toutefois vouloir perpétuer quelque temps encore la tradition de 1830. Mais son imagination n'ouvre plus qu'une aile alourdie, dans le ciel où se déployait la large envergure des romantiques. Les douze compositions du Palais-Ducal, dans lesquelles il retracera les fastes politiques, artistiques et scientifiques du peuple belge avec des qualités d'arrangeur habile plutôt que de vrai peintre, ne parviendront pas à dégager la vision des époques qu'il mettra successivement en scène. Un voyage en Orient détermina, d'ailleurs, un revirement dans son idéal : comme J. Portaels, qui de peintre de la vie biblique s'était fait peintre ethnographe, il s'éprit de la beauté sévère des femmes de Tunis et l'exprima dans un assez grand nombre de tableaux, d'une exécution correcte et soignée.

CHAPITRE X.

Coup d'œil rétrospectif. — Classement des genres. — Manifestation de l'individualité. — Influence de la couleur. — La peinture d'histoire, le genre historique, la peinture religieuse et leurs principaux représentants jusqu'en 1860. — L'homme étudié dans son milieu naturel par les peintres de genre. — Survivance du parti des rieurs. — La farce ancienne et la farce chez de Braekeleer, Verheyden, Madou. — L'art de Madou, son genre de comique ; il créa le cabaret wallon. — Eugène de Block, Adolf Dillens, Van Lerius. — Condition nouvelle du paysage. — Lauters, Kuhnen, Jacob Jacobs, Kindermans, Fourmois, Quinaux, Kuytenbrauwer, A. de Knyff. — Les initiatives. — Roelofs, Roffiaen, Van der Hecht, Lamorinière, H. Keelhoff. — Les peintres animaliers. — Verboeckhoven, peintre et sculpteur, sa science, son absence d'émotion. — Louis Robbe, Vanderwin, Stocquart, les frères T'Schaggeny, Verlat, Noterman, Devos. — La race des grands animaliers se retrouve en Joseph Stevens. — Son esprit, ses tendresses, son art. — Les peintres de marine : Francia, Lehon, Musin, Clays. — Recherche des effets simples. — Les peintres de villes et d'intérieurs : Genisson, Vervloot, Bossuet, Van Moer, Stroobant. — Les peintres de fleurs et d'accessoires : J. Robie, etc. — L'influence française devient moins sensible à mesure que se développe l'école. — Exposition de cartons allemands à Bruxelles et engouement passager pour les maîtres germaniques. — Aspirations contradictoires des deux écoles. — La peinture à fresque en Belgique. — Swerts et Guffens, leur idéal, leurs travaux. — J. Van Eycken et J. Portaels. — Résumé des tendances communes aux artistes pendant la période de 1830 à 1860. — Deux écoles, l'une à Anvers, l'autre à Bruxelles : leur antagonisme. — L'élément classique, prédominant dans l'atelier de Navez, va faire place, sous la direction de Portaels, à l'étude exclusive de la nature.

Les genres se sont classés pendant la période qui vient d'être retracée. Des catégories d'artistes marchent à l'expression des tendances qui leur sont familières, avec un accord imposant de talents. L'école, définitivement constituée, a acquis cette force de cohésion qui permet de reconnaître un ensemble de doctrines universellement acceptées.

Toutefois, sous la communauté des visées, on perçoit un mouvement des individualités : dans des genres semblables, chacun s'efforce de manifester une manière de traiter particulière; s'il y a, parmi la généralité des artistes, une homogénéité de principes qui trahissent les communes origines, les activités de l'esprit cherchent à se frayer des sentiers différents dans le large champ de l'art national.

L'histoire elle-même, la grave histoire s'est partagée en courants, les uns continuant à la traiter dans son sens abstrait, les autres la mêlant comme un fond de décor à des conceptions humaines, d'autres encore n'y recherchant que l'anecdote, le trait piquant, la saillie d'une figure intéressante.

A plus forte raison, le paysage, qui est la manifestation des côtés les plus intimes de l'être, en raison des sensations que la nature éveille dans l'âme, a pris une variété et une ampleur inconnues; il est aisé déjà de pressentir l'énorme curiosité qui de plus en plus attirera les peintres de ce côté et leur fera chercher dans la représentation de la terre les solutions nouvelles et comme la formule définitive de l'art contemporain.

Le moment n'est pas venu d'examiner les caractères de l'école belge dans son ensemble; c'est seulement quand j'aurai terminé le tableau de ses transformations successives qu'il me sera permis d'en dégager la notion générale. Mais une influence s'est fait trop hautement sentir, dès la période de débrouillement, pour n'être point signalée à cette place : je veux parler de la couleur.

D'année en année, elle a pris une importance grandissante, au point de devenir, aux approches de 1860, la préoccupation prédominante d'un certain nombre de peintres.

Wappers, le premier, après Lens et Herreyns, qui recherchaient le ton des vieux tableaux, avait reflété dans ses œuvres la pâleur brillante du jour naturel; sa rétine, prodigieusement sensible, gardait des choses un éblouissement, et il s'efforça d'en reproduire le prisme lumineux, tel qu'il le voyait, avec son chatoiement quelquefois diffus, sa scintillation vague de pierreries jouant au soleil. C'était, à tout prendre, un coloris éminemment flamand, d'un caprice spi-

rituel et gai, avec des qualités de transparence et de légèreté dont il ne parvenait pas à modérer l'excès.

Gallait, esprit plutôt réfléchi que spontané et conséquemment moins soumis à l'action directe de la nature, ne manifesta pas au même degré que le peintre de l'*Épisode* un tempérament particulier dans sa manière de peindre. Le mirage d'optique qui animait tout chez celui-ci d'un si joyeux éclat de lumière fut remplacé chez son émule par une vision froide, traversée par le souvenir des grands coloristes espagnols et italiens. Il ne connut ni les gaîtés du plein air, ni le tremblement des belles taches éclatantes que les objets laissent sur l'œil. Il peignit à travers une mémoire très nourrie du passé bien plus que sous l'impression naturelle des objets. Son émotion, pourrait-on dire, fut de seconde main. Mais il n'en révolutionna pas moins l'art de son temps par des énergies d'accents où se combinaient les palettes des plus beaux maîtres. Sa peinture a de la gravité, une sorte d'austérité sobre qui s'accorde à la spiritualité du sujet, des gammes appuyées, un mâle coup de pinceau, et par-dessus tout une indiscutable science des valeurs soutenues et fortes. A son tour, après Wappers, il apportait un mode d'exécution; la tradition des peintres amoureux des tons riches se refaisait en lui; il détermina un élargissement d'horizon.

De Biefve, de Keyzer, Wiertz, Slingeneyer, chacun dans sa mesure, apportèrent un appoint à cette renaissance, vigoureusement défendue, du reste, par tout le groupe révolutionnaire des Salons de 1833 et de 1836. Chaque exposition nouvelle révélait des aspirations, sinon des réalisations complètes; on voulait être coloriste avant même de savoir dessiner; et une sensualité de peindre grisait tous les jeunes esprits. La vieille race flamande se retrouvait dans cette tendresse pour la belle couleur étalée et riante.

Aux Kremer, aux Van Rooy, aux Ange François (tous trois exposent encore en 1842) avait petit à petit succédé, dans la peinture d'histoire, à côté de Gallait, de Wappers, de de Keyzer, de de Biefve, de de Caisne et de Slingeneyer, toute une pléiade, Ch. Wauters, Gisler, Coomans, Vieillevoye, Chauvin, Théod. Schaepkens, Canneel, Robert, Hamman, Hen-

drickx, Schaefels, Markelbach, Louis de Taye, Soubre, Van Severdonck, Wittkamp, Thomas, Verlat, Stallaert, de Groux, César Dell'Acqua. Celui-ci, d'origine italienne, mais fixé dans le pays, avait débuté, en 1848, par une toile représentant les *Derniers moments de Nicolo Machiavelli* et s'était rallié aux tendances du groupe.

Une émulation les portait à peindre des sujets de l'histoire nationale; si près encore des jours glorieux de Septembre où le pays conquit son autonomie, il semblait qu'ils eussent à cœur d'établir un parallélisme avec les temps antérieurs. C'était un besoin universel de glorification. On cherchait des héros populaires et de fortes images qui réveillassent les souvenirs patriotiques. A leur tête, Gallait mettait en scène la période historique de Philippe II, dans laquelle, à son exemple, d'autres puisaient les éléments de leurs tableaux. En 1854, Vieillevoye peignait l'*Assassinat de Laruelle*, Robert *Charles V devant la mort*, Stallaert les *Derniers moments d'Évrard de T'Serclaes*, Verlat *Godefroid de Bouillon montant à l'assaut de Jérusalem* [1], Wauters l'*Arrêt du baron de Montigny*, et la même année, Slingeneyer terminait *Jeanne la Folle* [2] et *Nicolas Zannequin*. En 1860, Charles de Groux posait, à son tour, sa forte empreinte dans la peinture d'histoire : la *Mort de Charles-Quint* et le *Prêche de Junius* laissèrent une impression durable. Les dévouements, l'abnégation civique, le drame moral se substituent graduellement au haut fait de guerre, à la férocité des combats, aux mêlées sanglantes : le citoyen finit par absorber le guerrier. Il n'y aura bientôt plus que de rares peintres de batailles, Leroy, Van Severdonck, Paternostre et Van Imschoot.

Quelques artistes, en regard de ceux-là, pratiquaient un genre qui était considéré comme un diminutif du genre historique proprement dit. Ils côtoyaient l'histoire, se contentaient d'emprunter au passé un personnage connu et le représentaient dans un moment de son existence. Hamman avait produit successivement *Dante Alighieri*, *André Vésale*,

[1] Au Musée moderne, à Bruxelles.

[2] Gallait choisit le même sujet dans le tableau qu'il fit, en 1856, pour la reine de Hollande et dont une copie se trouve au Musée, à Bruxelles.

Rabelais devant François Ier, le *Réveil de Montaigne*, la *Messe d'Adrien Willaert*[1] et la *Dernière pensée de Weber;* Robert faisait son *Luca Signorelli;* Verlat avait débuté par le *Tintoret donnant une leçon de dessin à sa fille;* Wappers, de Keyzer, Hunin, F. de Braekeleer, de Block, Madou, Canneel, De Noter peignaient la légende des peintres et celle des souverains; Lies, de son côté, avait affirmé son instinct du drame dans une toile émouvante, *l'Ennemi approche*. Pareillement, Serrure, Markelbach et Koller s'étaient révélés en 1857, dans des épisodes touchant à l'histoire.

En réalité, le plus brillant de tous les peintres de genre historique était Leys. Une célébrité s'attache à son nom dès 1860; à partir de ce moment, il apparaît aux Salons comme un prince de l'art devant qui la critique s'incline, et ses tableaux sont payés au poids de l'or par les amateurs. Son œuvre est déjà considérable à cette époque : en 1842, il avait exposé l'*Hôtellerie de village* et la *Cour de cabaret;* en 1845, le *Rétablissement du culte dans la cathédrale d'Anvers*, une *Kermesse* et l'*Armurier;* en 1849, le *Corps de garde* et la *Galerie de tableaux;* en 1851, *la Fête donnée à Rubens par la corporation des arquebusiers d'Anvers* et le *Modèle;* en 1853, *Frans Floris se rendant à une fête de la confrérie de Saint-Luc;* en 1854, le *Nouvel an en Flandre*, les *Catholiques* et *Faust et Wagner;* et brusquement le *Prêche clandestin d'Adrien Van Haemstede* (1858) signala une manière nouvelle, celle qui parut chez lui la plus caractéristique.

En tête de la peinture religieuse se maintenait Navez. Le brave maître, à peu près seul des peintres de sa génération, avait gardé cette maturité studieuse qui ne sait point vieillir. En 1848, il exposait à Bruxelles une *Assomption de la Vierge* et, en 1851, on l'y retrouvait encore avec des portraits et des tableaux de genre[2].

Il abordait, en effet, avec une facilité égale, tous les su-

[1] Au Musée, à Bruxelles.

[2] Il avait peint, en 1845, pour le Musée de Munich, les *Fileuses*, de Fondi, l'une de ses toiles les plus remarquables et peut-être son chef-d'œuvre.

jets, même la gaie comédie de mœurs; mais la gravité de son esprit était plus à l'aise parmi les symboles évangéliques, Sa couleur sèche et tranchante avait fini par être acceptée comme une infirmité vénérable, en raison de la science de ses arrangements et de la correction de son dessin. Il était devenu le pontife d'une tradition perdue, qu'il faisait parfois regretter.

A côté de lui, Van Eycken, Van Ysendyck, Mathieu, Van Maldeghem, Tiberghien, Thomas, Payen, Dobbelaere étaient les peintres accrédités du tableau de sainteté; et quelquefois Portaels, Stallaert, Chauvin, Vieillevoye, F. de Vigne, Robert s'ajoutaient à leur nombre. Wiertz, lui, faisait de rares apparitions, mais terribles, accaparant des murs entiers. Deux silencieux, Swerts et Guffens, travaillaient dans le recueillement à implanter en Belgique la fresque des Cornélius et des Schadow.

L'année 1848 avait brillé particulièrement dans le genre sacré : Wiertz envoya son *Triomphe du Christ,* Mathieu son *Christ au tombeau,* Van Maldeghem son *Assomption de la Vierge,* et cette même année Portaels rapporta d'Asie un trésor d'études qui lui servit à faire la *Sécheresse en Judée.* Puis les saintetés cessent de faire parler d'elles jusqu'en 1854, époque du *Judas errant la nuit de la condamnation du Christ.* Thomas avait fait de cette sombre figure la personnification du remords : c'était l'œuvre d'un esprit cultivé plus encore que d'un peintre. Et il eut un dernier succès définitif avec le *Barabbas au pied du calvaire.* Les deux tableaux indiquent un idéal de grands corps musclés, trahi par l'exécution; on perçoit là comme une lutte de l'esprit et de la main, le premier se haussant avec effort jusqu'à la virilité; la seconde s'engourdissant dans un faire paresseux et mou.

L'évolution n'était pas moins caractéristique dans le genre proprement dit : des talents variés avaient graduellement fait sortir la peinture d'observation de l'ornière dans laquelle elle s'était embourbée. L'éternel bonhomme des F. de Braekeleer et des Venneman, florissant encore en 1845, disparaît alors pour faire place à l'homme de la réalité, étudié dans son milieu naturel.

Eugène de Block, Henri Dillens, Madou, Verheyden mettent en scène les gaîtés populaires; Alfred Stevens et Willems, les élégances mondaines; Adolf Dillens, la poésie des mœurs hollandaises, et Ch. de Groux, à son tour, creuse un large sillon, avec ses sombres drames de la vie domestique. Presque en même temps apparaissent Bource, Col, Van Hove, Const. Meunier [1], von Seben.

On est sorti de la convention des petits sujets larmoyants et, d'autre part, des fades gaudrioles, grâce à une contemplation plus haute de l'humanité et à une plus fine intelligence des conditions de la peinture. La Belgique possède enfin des humoristes, et ceux-ci vont préparer la voie à la marche actuelle de l'école, circonscrite dans le genre et le paysage.

Cependant, les amis du vieux rire n'avaient pas tout à fait disparu; il y a chez Verheyden et de Coëne un parti pris immodéré d'intentions plaisantes qui ne vont pas jusqu'à la comédie, mais participent de la manière ambiguë du vaudeville.

Ils avaient emprunté à de Braekeleer une certaine drôlerie d'épiderme, qui provenait des situations plutôt que des caractères et perpétuait la tendance à s'amuser aux dépens des personnages. Chez eux, en effet, la gaîté est surtout en eux-mêmes; ils ont l'air de rire du petit monde qu'ils exploitent, par impuissance de le faire rire lui-même, et ils sont plus comiques que leurs acteurs.

Il n'en va pas ainsi des Jan Steen et des Brauwer : l'intensité de leur rire vient de la profondeur de leur observation; brutalement, ils étalent des plaies, mettant à rire la même fureur qu'ils mettaient à gronder, grandissent leurs farces jusqu'à l'épopée. Au contraire, une pointe d'agrément s'ajoute aux bouffonneries de leurs pâles descendants. Verheyden [2] a soin de mêler des jolies filles à ses parades bur-

[1] Il avait commencé par la sculpture et exposa, en 1857, son premier tableau, la *Salle Saint-Roch*.

[2] Il avait un sentiment de la grâce qui aida à lui faire une popularité. Les éditeurs Goupil, Gache, Vibert, à Paris, et Gambart et Simnet, à Londres, publièrent une quantité de ses compositions; et en Allemagne, Raab grava ses *Maraudeuses*. Détail à noter, presque tous ces rieurs sont des demi-paysagistes; ils débrident leur comique à travers des paysanneries; ils ajoutent

lesques; il coupe d'un peu de poésie la grosse réalité des sujets; il est plein d'attention pour son public. On sent bien que celui-ci lui pardonnera ses licences, quand, par hasard, il s'en permettra, pour le plaisir que lui procurent ses belles gaillardes blondes et brunes, aux chairs satinées. Le public n'est plus habitué, du reste, à la rude franchise de la vraie comédie; Scribe absorbe au théâtre ses prédilections; et dans ses goûts de licence, il ne dépasse pas la polissonnerie aimable de Paul de Kock. Verheyden et les autres peintres de ce temps répondirent à cet idéal mesquin. Je n'en excepte même pas Madou, leur maître à tous, qui les résuma avec plus de talent et demeura comme le baromètre des calmes folies d'une époque trop grave pour se complaire aux grandes hilarités.

Son théâtre était fait d'un petit nombre de figures, presque toutes ressemblantes entre elles. Quand on les voyait passer, rubicondes et plaisantes, on s'imaginait volontiers les voir pour la première fois, tant elles étaient ingénieusement fabriquées; mais ce n'étaient pas les figures qui changeaient, c'était le costume. Il avait dans ses coulisses un vestiaire nombreusement garni, dont les défroques, tour à tour et tout à la fois empruntées aux modes de 1790 et de 1815, très rarement à la vie contemporaine, affublaient le petit monde qu'il

Florian à Teniers et à Brauwer. Voyez Eug. de Block (dans son premier temps), et avant lui, de Braekeleer, Van Regemorter, etc. Presque tous, comme Verheyden, recherchaient la jolie chair rose, une vénusté grasse et poupine. C'était, du reste, une tendance générale. Wappers, de Keyzer, Dyckmans ont l'amour du joli : la rudesse flamande, laminée dans l'imitation française, avait dégénéré en mièvrerie, mais plus particulièrement chez les peintres de l'école anversoise, et cette fadeur dure encore, même en dehors du genre de figures. Rappelez-vous les paysages de M. Van Luppen.

Les ouvrages de Verheyden furent largement reproduits par le crayon lithographique et le burin. Voici les plus connus : ses *Politiques de village*, les *Boucles d'oreilles*, la *Danse à la corde*, *Il n'aura pas ma rose*, *C'est moi*, le *Passe-partout*, *En usez-vous*, *Dieu vous bénisse*, la *Mauvaise paix*, le *Petit bonhomme vit encore* (allusion politique dont la lithographie se vendit par milliers en France, après les événements de 1848), *Quels bons boudins! Quelles belles crêpes! l'Omelette gâtée!* la *Pomme de terre trop chaude*, etc., etc.

Les titres ont leur éloquence.

mettait en scène. Pour la masse, c'était l'invention inépuisable, la variété infinie, un défilé qui ne cessait pas; quelques-uns seulement découvraient, sous l'apparent tapage des allées et venues, le secret de faire beaucoup de bruit avec peu de chose et la qualité inférieure de l'observation.

Le premier rôle était tenu par le garde champêtre : c'était un vieux renard, la face couperosée et toute crevassée de rides, avec de grandes oreilles pour mieux entendre les chuchotements dans les blés, joyeux compère après tout, et qui était la terreur des jocrisses bien plus que des braconniers, important, du reste, et ne soulevant son bicorne pour personne; si fait! pour M. le bailli, grosse créature joufflue qui, quelquefois, montrait au bout du chemin son gilet à fleurs et sa haute canne à pomme d'argent, pinçait le menton à Javotte et la taille à Mathurine, puis rentrait dans la coulisse, roulant des yeux faïence dans des joues allumées du plus vif carmin. Coqueplumets et coquefredouilles faisaient leur partie dans la pièce. Un matamore lançait des provocations à la cantonade. Un garde française taquinait les filles. Çà et là, un vieux marquis secouait du bout des ongles le tabac de son jabot. Un charlatan grimaçait sur ses tréteaux. Ailleurs un joueur de flûte aveugle et sourd piaulait. Des chiens savants faisaient la parade. Dans un coin, un benêt était malade des suites d'une *Première Pipe,* sujet qui plaisait énormément à l'artiste. Il y avait aussi les politiques, gens huppés et cossus qu'on voyait, jambes étendues et besicles au nez, déployer avec importance le journal fraîchement imprimé. Il y avait surtout les ivrognes et, ici, la scène était irrésistible. Ventres de silène, épaules en sifflet, trognes enflammées par le petit bleu, museaux verdelets se pressaient autour des tables, faisant la joie du bonhomme aussi bien que du public. Quelquefois la porte s'ouvrait et, brandissant un balai, les yeux étincelants, rouge, furieuse, les dents en pointe, comme pour happer, apparaissait sur le seuil la femme d'un des lurons. C'était chose amusante de voir la mine de l'ivrogne : il essayait de se lever, docile à cette voix rude, et se cramponnait à la table, supputant de ses yeux en coulisse le geste de la maritorne, ou bien, immobile sur place et ramassé le dos en boule,

il puisait dans les rasades la force de résister à l'impérieuse injonction.

Madou excellait dans les mimiques simiesques; une pointe de grossissement tournait ses masques à la caricature; son art avait, comme son cerveau, une certaine animation superficielle : mais il était si brillant, si plein d'entrain et de feu qu'on oubliait d'arrêter le tournoiement de ses marionnettes pour s'assurer si elles vivaient. La grande comédie, celle dont le rire boit les larmes, lui a échappé; c'était un malicieux avec bénignité. Il possédait la réunion des qualités moyennes indispensables pour faire accepter jusqu'au côté périlleux de son genre : personne n'a touché aux vices de l'humanité avec un enjouement plus discret. Ajoutez que ce brillant improvisateur parlait une langue intelligible à tous; ce n'est plus la verve solide des maîtres, mais à la place, un zézaiement de paroles dites à demi-voix et quelque chose de claquant, d'agité, d'alerte qui fait passer, pour peu qu'on ne soit pas difficile, sur le dessin rond et mou, le manque de muscles, le mensonge de ce brillant épiderme. Il n'en fallait pas plus au public qui, reconnaissant, acclamait en Madou son propre esprit.

Une gloire le suivra dans l'avenir : il créa le cabaret wallon; son trait distinctif fut, en effet, d'avoir changé la clientèle du vieil estaminet flamand.

Je l'ai montré exposant son premier tableau en 1842, *le Croquis*. En 1845, il reparaît avec le *Marchand de bijoux* et le *Ménétrier*. Déjà à cette époque, il avait grand'peine à répondre aux exigences des collectionneurs. Les toiles se pressent sur son chevalet; le *Mauvais ménage*, — *Van Dyck à Saventhem*, — *Corps de garde d'autrefois*, — *l'Audience de police*, — *Ostade au cabaret*, — *la Fête au château*, qui appartient actuellement au musée de l'État, ainsi que le *Trouble-fête*, vastes compositions l'une et l'autre, dont il fit des répétitions avec de légères variantes. En 1857, il vend au duc de Brabant la *Chasse au rat*. En 1858, il peint le *Coup de l'étrier*; en 1859, le *Seigneur du village*; en 1861, le *Passe-temps de l'artiste à l'auberge* et le *Menuisier entre deux scies*; en 1862, *la Galanterie* et la *Bonne Aventure*; en 1863, les *Mauvais Joueurs*, le *Bandit* et six grandes toiles pour salle à

manger, où il met en scène les fables de La Fontaine; en 1865, la *Réussite* et une *Scène de château fort;* en 1866, un *Mauvais lieu*, scène de batailleurs; en 1869, la *Cruche cassée*, une *Scène de cabaret* et *Reproches d'une femme à son mari*; en 1871, les *Railleurs;* l'*Arrivée du boute-en-train* et une *Scène de politiques;* puis encore six grandes toiles décoratives pour le château royal de Ciergnon, avec la collaboration de Lauters pour les paysages; puis, successivement, dix-neuf autres toiles dont quelques-unes figurèrent à l'Exposition universelle de 1878.

Sa dernière production est de 1877.

La vente des tableaux, esquisses, dessins et aquarelles qui fut faite après sa mort, en décembre 1878, se composait de 318 numéros [1].

Eugène de Block, à l'exemple de Madou et de de Braekeleer, s'était aussi attardé dans les goguettes. Chacun ayant son type auquel il demeurait fidèle, il avait choisi les braconniers et les gardes champêtres, dont il détaillait les ruses et les finasseries. Mais son instinct de peintre étouffait dans ces étroites limites; il quitta les bamboches et se fit l'observateur attendri du peuple. Une tendresse pour les humbles s'aperçoit dans ses œuvres, et elles doivent à cet élargissement de conscience de se ressembler entre elles et de ne point ressembler aux œuvres des autres.

Le drame a, par moments, chez lui, des analogies avec celui du Hollandais Israels; on y trouve un même procédé pour attirer les larmes, une même sentimentalité exagérée et factice; en outre, chez l'un et l'autre, l'artiste se substitue au personnage. Ils sont si émus qu'ils perdent la notion du sujet et la peine qu'ils se donnent est plus grande que celle qu'ils ont à exprimer. Ce sont des humanitaristes : ils tonnent contre le paupérisme, se transforment en apôtres de la cause sociale, font entrer le livre dans le tableau; et ces préoccupations exclusives déterminent en eux une diminution d'art.

De Block, du reste, par ses paroles et ses idées, légitimait

[1] Voir, pour les détails biographiques, la notice de Félix Stappaerts (*Annuaire de l'Académie royale de Belgique*, 1879).

cette réputation de peintre démocratique que lui avaient valu ses tableaux. Il était, à Bruxelles, l'ami des proscrits politiques. Il avait des colères généreuses contre les despotismes. Par amour pour le peuple italien, il alla peindre la Révolution sous ses deux aspects, à Caprera : Garibaldi, l'action; à Londres : Mazzini, la pensée.

Il laissera dans l'histoire de l'art belge le souvenir d'une physionomie intéressante, quoique incomplète. Pas plus que l'inventeur ne parvint à se formuler entièrement dans ses tableaux, l'ouvrier ne sut se fabriquer une pratique entièrement originale. Il penchait toujours vers quelque imitation. Jusqu'aux approches de 1860, il raffina les lumières d'or fluide et les pénombres harengsaurées des Ostade, à l'exemple de F. de Braekeleer et de ses élèves; et ensuite il parut refléter les sombres rougeoiments, la pompe cardinalesque de Gallait, mais avec plus de furie.

Ses portraits de Garibaldi et de Mazzini [1] et ses tableaux du Musée de Bruxelles sont de cette dernière manière; elle trahit une surexcitation de l'œil, qui ne saisit plus les rapports naturels du ton, mais se fatigue à des effets extraordinaires de couleur incendiée.

Le romantisme flamand avait répandu le goût de ces exagérations : tout un groupe peignait à travers une sorte de griserie des vieux maîtres. Cela se caractérisait par une certaine tonalité sang de bœuf et lie-de-vin, qui, chez quelques-uns, se bistrait d'une rousseur de hâle; il y avait des recettes pour la peinture Van Ostade, comme il y en avait pour la peinture Rubens; et les artistes luttaient de virtuosité dans l'emploi de procédés convenus, avec des roueries à peu près égales.

Adolf Dillens, dans les commencements, ne fut pas très différent d'Eugène de Block; toute une préparation d'art, antérieure à son voyage en Zélande, le montre préoccupé des atmosphères rembranesques, et il y met des scènes guerrières, des corps de garde, un débraillé d'histoire, d'une trituration violente.

[1] Salon de Bruxelles, 1869.

Puis, cette rage d'archaïsme tombe; il expose, en 1854, le *Droit du passage,* et ce tableau lui ouvre une voie nouvelle dans laquelle il persévérera. C'était la vision d'une nature différente qui, pour beaucoup, avait encore le charme de l'inconnu; il se fit immédiatement une vogue autour de ces jolies peintures, pimpantes et fraîches. On y retrouvait une santé des corps et de l'âme, une tranquillité patriarcale, une franchise de mœurs qui séduisaient, comme des choses désirables et lointaines. Et Dillens put épuiser ses souvenirs de voyage, sans lasser la curiosité des amateurs. D'alambiquée, sa peinture était devenue simple et naturelle, dans la fréquentation de cette terre cordiale, la Zélande. Aux manipulations romantiques avaient succédé un procédé reposé, des colorations claires et limpides, un émail brillant qui reflétait la flamme tiède du ciel septentrional. Le peintre, dégagé de l'influence des anciens, ouvrait à la nature des yeux émus.

Je n'ai pas à récapituler l'œuvre considérable de cet artiste populaire : il produisait avec facilité, se répétant souvent, il est vrai, pour complaire aux amateurs; mais la conscience qu'il apportait au travail le sauva toujours de la banalité des besognes hâtivement achevées.

Il eut une large part des succès de l'époque et les mérita par des qualités qui sont en dehors des variations de la mode : le goût et la correction du dessin, la clarté de la composition, une exécution savante et soignée. Son observation se parait d'une fleur de poésie; il aimait les bonnes gens et les peignait dans la douceur de leur existence; on a chez lui le spectacle des vieillesses gaies, nullement flétries par les rides, et des jeunesses rieuses, actives dans le plaisir autant que dans le travail. Un apaisement écarte de tout cet heureux monde les soucis; tout au plus une jalousie met-elle son ombre sur le front des amoureux; et les filles ont de grasses chairs blanches, veinées d'azur, comme les potiches du Japon, les hommes, des faces laiteuses et carrées où les yeux tournent lentement, avec des pâleurs grises et de bonnasses tendresses.

La vie zélandaise faisait le fond de cet art un peu court, mais expressif et sympathique; une réunion de cabaret, un rendez-vous de tourtereaux, une causerie sur le pas d'une porte, une

scène de patinage, l'échoppe du cordonnier, la rencontre sur un pont, une bousculade de vent dans un parapluie étaient le thème habituel, habilement brodé de détails, avec la moue comique et piteuse du galant rembarré, la parade victorieuse de l'Adonis faisant le joli cœur devant les filles, la rougeur embarrassée de la belle qui écoute un aveu et roule dans ses doigts l'ourlet de son tablier, le rire éclatant de la dédaigneuse, la bonhomie narquoise du savetier prenant mesure à ses clientes, un peu au delà de la cheville.

Un autre artiste, un élève de de Keyzer, Van Lerius, qui avait débuté dans la peinture religieuse, s'était fait un nom par la recherche d'une grâce sentimentale et pleine d'afféterie. Celui-là ne demandait pas à la rue ses inspirations; il s'enfermait dans le mythe et la légende, peignant tantôt *Cendrillon*, tantôt *Paul et Virginie*, tantôt le contraste symbolique de *Volupté et dévouement*. Il affectionnait les couleurs voyantes, les contours grêles et minces, les peaux laiteuses et luisantes, les paupières frangées de cils invraisemblables, tout l'attirail de cette beauté chimérique à laquelle les poètes faisaient concourir les fleurs, les gemmes et les métaux.

Sa peinture, molle et lisse, délayée dans une douceur de blaireau, concordait avec cette fadeur des figures. C'était un détachement complet de la réalité, dans une confusion éthérée de lignes et de tons qui signalait la veine épuisée de l'école d'Anvers. Que pouvait-elle encore engendrer, après cette fleur maladive de serre chaude, rabougrie et ridée comme le produit d'une débauche de vieillesse?

Heureusement, Leys va substituer ses rudesses de barbare à cette peinture musquée, faite pour des mignons; l'école se retrempera à la large source germanique.

En même temps que se transformait la peinture des figures, le paysage se renouvelait dans une interprétation plus intime de la nature. Les mélancolies de Ruysdael avaient engendré, aux alentours de 1830, une innombrable création de cascades et de rochers, de sites alpestres, de bouleversements volcaniques, dans une tristesse tourmentée d'élégie. Van Assche, le gaucher Verstappen, Marneffe et les autres montraient une

prédilection pour ce qu'on appelait les beautés sublimes, en haine des aspects habituels de la campagne qu'ils avaient sous les yeux. La fréquentation des sites romains leur avait mis dans l'esprit un idéal de grandes lignes imposantes; ils rapportaient leur conception de la terre à des recherches de style, au moyen desquelles ils perpétuaient l'énormité de la genèse originelle. Quelques âmes plus tendres, il est vrai, étaient demeurées fidèles aux pipeaux de la muse champêtre ; Ducorron et Verwée semblaient les continuateurs du doux Ommeganck; et leur idylle était comme un dernier écho des bergeries de Florian.

Mais bientôt on vit les contemplations s'élargir, dans un sens plus conforme à la réalité. La nature cessa d'être l'aspiration des esprits maladifs, égarés dans une fausse poésie ; on n'alla plus chercher au loin la fabrication des terrains ravinés, attristés par les grandes ombres des mélèzes solitaires; le paysage devint une transcription familière des eaux et des bois.

Cependant la transition ne s'opéra pas brusquement et il fallut toute une série d'acheminements pour aboutir définitivement à la belle simplicité rustique qui caractérise l'école actuelle des paysagistes. On eut d'abord les larges échappées panoramiques de de Jonghe, les ruines de Lauters et de Kuhnen, les lacs et les fjords de Jacob Jacobs, et ce petit groupe, avec une certaine indépendance, forma le trait d'union entre l'interprétation ancienne et l'interprétation nouvelle.

Lauters et de Jonghe, les premiers, avaient ouvert la route des Ardennes; une révélation sortit de leurs toiles, et pendant quelque temps on ne peignit plus que les belles rivières étalées au soleil, les profils sourcilleux des montagnes, les immenses plateaux défilant à perte de vue dans les brumes ensoleillées.

Kindermans, Fourmois, Quinaux, qu'on rencontre au Salon de 1854, rapportent de leurs pérégrinations des impressions fraîches d'eaux lustrées, d'amphithéâtres verdoyants déroulés jusqu'aux horizons, de bouquets d'arbres massivement plantés dans le voisinage d'un moulin ou d'une chaumière.

Une senteur humide de plein air commence à se dégager de

ce commerce avec les vallées wallonnes, dans la rosée des matins et la poudreuse chaleur des après-midis : on sent poindre les intimités prochaines, la passion de la lumière, la glorification des éternelles splendeurs de l'aube et du crépuscule.

Du reste, chacun s'aguerrit dans l'initiation ; les études, commencées au point du jour, s'allongent jusqu'à la dernière flambée de soleil ; on vit au flanc des collines, dans les plaines lointaines, à l'ombre des bois, oublieux de la ville et de l'atelier ; et Kindermans, Fourmois, Quinaux sont réellement amoureux de la terre : c'est un réveil des âmes, dans le frissonnement des feuillages, le tremblement des clartés, l'immense bourdonnement joyeux de la création.

Déjà le ton plus juste tend à exprimer les aspects naturels, l'harmonie des terrains et des verdures, les blancs calcinés de la pierre, les moisissures jaunâtres des mousses, les bleus profonds et doux de l'air. On n'aime pas encore toute la nature, dans ses rigidités aussi bien que dans ses magnificences, dans son délabrement d'hiver aussi bien que dans ses sensualités estivales. Vous remarquerez peu de paysages de neige chez ces peintres voués aux enchantements de la belle saison. Et, d'autre part, ils ne se débarrassent que lentement du parti pris des arrangements qu'ils ont hérité de leurs devanciers.

Fourmois, qui rappelle Hobbema par ses groupes d'arbres abritant une chaumière ou un moulin, ses petits sentiers filant entre les gazons et ses feuillages noirâtres et persillés, interprète la vision qu'il a dans l'esprit, plus encore que celle qu'il a devant son chevalet. C'est le reste d'une convention demeurée dans le sentiment de l'époque. Mais déjà sa carrure fait craquer le moule ancien ; il est le plus original des paysagistes de la première période, et sa robuste interprétation, quelquefois figée sous les solidités de l'exécution, s'adapte à un sens particulier de la terre, épique plus encore qu'agreste. On voit poindre, sous sa tristesse rude, l'âpre conception tellurique que Rousseau, le maître français, exprimera plus tard avec tant de puissance. Il ne lui manque que l'attendrissement : le bon ouvrier qu'il y a en lui ne sait pas rêver.

Et, à son tour, Kuytenbrouwer, le peintre flamand-hollan-

dais des chasses royales de l'Ardenne, met un grandissement dans ses forêts et fait deviner des druides officiant sous leurs arceaux. Il est vrai que, d'année en année, cette spiritualisation immodérée décroît, et Alf. de Knyff, formé à la pure école des Rousseau, des Dupré, des Flers et des Cabat, ne paraîtra bientôt plus trop révolutionnaire dans ses fraîches et libres impressions.

Quelques initiatives ont leur place dans l'histoire de ce mouvement qui, chaque jour, diminuait un peu plus l'action des vieilles routines.

Roelofs, originaire de Hollande, mais établi à Bruxelles, avait aidé à la manifestation du paysage personnel par son observation attentive des jeux de la lumière dans le ciel et sur les grasses verdures des prairies flamandes. Roffiaen, épris des glaciers, avait fait miroiter les pâleurs étincelantes du givre sous des coups de lumière fer-blantée que la richesse de son procédé faisait paraître aigres et durs. Quinaux, plus large, avait indiqué à grands plans l'ossature des terrains avec des lignes un peu géométriques, qui rappelaient le rude dessin de Fourmois. Guil. Van der Hecht, dans des œuvres décoratives, avait déployé une poésie qui tirait son charme de la solennité des heures et du romantisme des sites. Puis, Lamorinière, suivant dans le paysage l'évolution que Leys avait fait subir à la figure, s'était fait gothique, avec une précision pareille à celle du Français Delaberge, pour mieux exprimer la réalité : il ne s'était pas aperçu ou n'avait pas voulu s'apercevoir que l'éternelle mobilité de la terre, sa sève incessamment en travail, ses innombrables transformations sous la pression des causes atmosphériques ne s'accommodent que d'un art rapide, ondoyant, léger, varié, capable de refléter ses infinies activités; et il l'avait immobilisée sous une exécution monotone et lourde, d'une minutie qui détaillait les folioles d'un arbre, les imbrications d'une écorce, les minuscules cassures d'une tuile sur un toit.

Lamorinière n'en fut pas moins une personnalité marquante, d'autant plus à part qu'elle s'exerça avec une réelle originalité dans la poursuite de ces silencieuses et profondes sensations qui appartiennent aux paysagistes d'aujourd'hui.

Il eut l'émotion de la nature, je dirais presque la peur religieuse, et ne voulut exprimer que ce qu'il en avait ressenti dans sa loyale conscience d'artiste. Le tableau du Musée de Bruxelles, cette prairie coupée d'étroits canaux dans la limpidité desquels se reflètent des peupliers, et fermée d'une barrière en bois qui l'enclôt moins que son propre recueillement, dit bien, avec sa tranquillité et ses sourdes atmosphères, le contemplatif idéal du peintre.

Ajoutez que, pour pouvoir accomplir ce patient labeur, il ne peignit que de petites toiles, des coins rustiques, çà et là une lisière d'arbres, une bosse de terrain, une échappée de village, dont il trouvait autour de lui les motifs, donnant ainsi l'exemple de l'attachement que le paysagiste doit avoir pour la terre natale.

Keelhoff, de son côté, avait subi la prédilection commune pour les jolies rivières ardennaises que Quinaux et Kindermans étendaient en larges nappes frangées d'écume, sur les cailloux polis du fond.

Tous trois eurent en commun un même ton d'eau écaille de poisson et des verts maladifs dont les averses semblaient avoir lavé la couleur; mais Kindermans affectionnait les fonds de montagnes, dans le brouillard argenté des matins; Quinaux préférait les clartés unies tombant également dans la chaleur du jour; Keelhoff, enfin, égouttait la lumière comme une pluie diamantée et la faisait ruisseler à travers ses feuillages, scintillante, allumant partout les rosées. Une part de convention se remarquait en ces paysages, composés d'effets rarement terminés sur nature; et la peinture y tournait au joli, au chatoyant, à une poésie artificielle de tons émoussés ou surchauffés.

C'est alors que le peintre dont il a été parlé plus haut, Alf. de Knyff peignit les belles colorations naturelles, non sans être molesté d'abord par la critique pour ce qu'on appelait la crudité de ses verts. Et de Schampheleer, qui débute en 1857, semble vouloir fondre ensemble, dans un art de transition, la franche sincérité des tons de nature et le poncif des tons de sentiment.

Assez généralement les paysagistes mêlent à la peinture de

la terre la grasse tache éclatante des bestiaux ; la bête, en effet, a des attaches si profondes avec le sol qu'elle en est comme un produit naturel. Une vache, enfoncée jusqu'au fanon dans un herbage, donne l'idée d'une animalité puissante déterminée par l'abondance des nourritures. Cependant, cette façon de sentir est toute moderne : les peintres, autrefois, mettaient des bœufs ou des moutons dans leurs paysages, simplement pour animer les terrains, par un instinct mal défini du rôle de l'animal dans la nature, et ils appelaient cela « étoffer ».

Verboeckhoven étoffait les pacages de Verwée, les futaies de Koekkoek, les chemins creux de Delvaux; les toisons qu'il y semait leur donnaient un air de pastorale, qui plaisait.

On sait, du reste, que les bêtes de l'excellent animalier n'ont qu'une lointaine analogie avec la plantureuse viande gorgée de sang, prédestinée à être dépecée dans les boucheries. Cette grosse réalité brutale n'est pas faite pour elles. Ce sont, au contraire, des créatures privilégiées, avec un état de l'âme habituellement élégiaque; comme des personnes tombées dans la déchéance, elles se souviennent d'une condition meilleure, et il semble qu'elles en ont gardé la décence, la belle mine, la reluisante propreté. Ses petits moutons, sous leurs laines frisottées, d'une neige immaculée, ressemblent à l'agneau mystique. Ses grands bœufs eux-mêmes portent sur leur large face l'indice d'une songerie presque humaine; chez les uns et les autres, la gloutonnerie est tempérée par le respect de soi-même, et l'on dirait qu'ils ont été élevés, à la musique des vers de Virgile, pour faire l'ornement des Tempé.

Eugène Verboeckhoven offre l'exemple extraordinaire d'une création qui n'a été troublée par aucune influence; à la fin de sa carrière il est le même qu'au début, et pas plus qu'il ne connaît l'épuisement, il ne connaît les variations. Il avait hérité d'Ommeganck le goût de la pastorale, avec ses gazons émaillés de floraisons, ses arbres découpés en fines verdures, ses horizons baignés dans un poudroiement vermeil, ses tranquilles azurs, image de la paix terrestre, où se balance un petit nuage blanc. Quelquefois, cependant, chez le disciple, le petit nuage s'élargit, finit par emplir l'ampleur du ciel de ces

tons ardoisés qui signalent l'approche des giboulées; mais la prairie conserve son verdoiement lustré, dans une perpétuelle clarté d'été. Et il recommença éternellement la même chose, ne se lassant pas plus qu'il ne lassait les collectionneurs.

C'est que l'artiste fut essentiellement un savant : on payait en lui sa connaissance profonde de l'organisme animal, la précision quasi mathématique de son dessin, la conscience et l'adresse de son exécution, toutes ces qualités qui l'apparentaient aux maîtres hollandais du XVII[e] siècle.

Fils d'un tourneur en bois, il s'amusait à tailler au couteau, étant enfant, des silhouettes qui avaient la justesse du mouvement et de l'anatomie. Plus tard, quand il se fut mis à peindre, il n'oublia pas l'habitude de son enfance, et souvent la correction sèche de ses animaux rappela la raide plastique de ses premières découpures. Ce fut un saisissement, pour ceux qui ignoraient cette particularité de la vie de l'artiste, de voir les maquettes en terre, représentant des bœufs et des chevaux, qu'il envoya au Salon de 1848. Elles témoignaient d'une dextérité manuelle presque comparable à celle qu'il avait en peinture; et l'étonnement grandit quand on apprit que l'animalier modelait préalablement les figures qu'il voulait peindre.

Verboeckhoven demeura fermé à l'émotion du monde extérieur; la beauté de la terre ne l'attendrit jamais au point de lui faire oublier un instant sa froide impeccabilité d'artiste géomètre; il fut toujours le même adroit ouvrier, établissant mieux que personne les structures, mais incapable de poésie. Son œuvre présente partout une animalité mesquine, immobilisée dans des lignes qui ont une netteté tranchante d'épure; nulle part elle ne montre le rêve de l'humanité continué dans la bête, la sensation chaude d'une tendresse, la palpitation généreuse de la vie. Et pas plus que le peintre des vaches et des moutons ne sut animer leur limon, le peintre de la campagne ne sut faire chanter les oiseaux dans ses arbres, onduler l'air dans ses étendues, chamailler le vent avec les fleurettes de ses prés. Une désolation pèse sur toute cette nature brillante et factice.

Louis Robbe, élève de Verboeckhoven, perpétua la tradition

savante du maître, avec un sentiment plus vif des rudesses agrestes et des énergies animales. Ses toiles du Musée de Bruxelles révèlent un talent correct, une aptitude à peindre, de l'observation, et exceptionnellement, comme dans le *Taureau attaqué par les chiens,* une fougue réfléchie qui fait penser à Brascassat; mais on ne sent pas, comme chez Joseph Stevens et Troyon, qu'il ne pourrait faire autre chose que peindre des bêtes. C'est la peinture d'un homme d'esprit et qui en a assez pour n'en point trop mettre dans ses tableaux.

Trois autres peintres s'étaient distingués dans le paysage animalier : Vandervin, Stocquart et les deux frères T'Schaggeny; on citait surtout les écuries du premier, pour le coloris et l'anatomie. Enfin, Verlat et Noterman avaient mis à la mode leurs amusantes silhouettes simiesques, mêlées, chez le premier, un bel exécutant solide, d'un peu de malignité et d'allusions à la politique, chez le second, praticien plus lâché, simplement de comédie, avec une pointe de sentiment par moments. Un autre artiste, Devos, s'était voué au mélancolique poème des bêtes nomades, singes et caniches, dans la gloire rongée de vermine que leur fait la parade en plein vent, commandée par leur ami le pitre.

Aucun n'était, en réalité, de cette forte race des animaliers à laquelle appartenait Joseph Stevens. Ses bêtes sont bien des bêtes; elles demeurent, sous la livrée que leur met l'instinct de la liberté ou de la servitude, les créatures confiantes et simples que Michelet appelait « ses frères inférieurs ». Il leur donne l'esprit qu'elles ont naturellement, sans chercher à leur prêter celui qu'elles ne peuvent avoir, estimant, du reste, en son clairvoyant jugement, que la nature leur en a bien assez laissé pour faire en regard de la comédie humaine une autre comédie non moins mêlée de drame, où chacune d'elles a ses passions, ses mœurs, sa sottise et son génie.

C'est cette variation, cette analyse des différences amenées par le tempérament propre ou les vicissitudes de l'existence qui l'ont mis bien au-dessus des autres peintres d'animaux de ce temps, même au-dessus de Descamps, qui se peint dans ses singes en homme de trop d'esprit qu'il est. Caniches, barbets, épagneuls, mâtins et roquets ressemblent chez l'artiste

bruxellois à des acteurs naïfs qui s'ignorent et ne jouent pas la bête, comme il arrive ailleurs : leur bêtise est un lot qu'ils se transmettent, plus admirable que notre finesse, puisque celle-ci n'aboutit souvent qu'à nous rendre ingrats et méchants. Personne n'a oublié ces pages attachantes : la *Lice et sa compagne*, sa toile de début (1845), les *Mendiants de Bruxelles le matin, Plus fidèle qu'heureux*, un *Temps de chien*, le *Protecteur* (1846), le *Chien qui porte à son cou le dîner de son maître*[1] (1847), un *Métier de chien, souvenir des rues de Bruxelles* (1852), un *Épisode du marché aux chiens, à Paris*, l'*Intrus*, la *Bonne mère*, le *Philosophe sans le savoir* (1854), l'*Intérieur du saltimbanque, le Chien et la Mouche, le Chien de la douairière* (1855), *le Repos, Distrait de son travail*, un *Heureux moment* (1859), *le Coin du feu, Chien criant au perdu* (1861), la *Protection*[2], *les Solliciteurs* (1863), *les Méritants, le Chien à la glace*, les *Mélancolies de la première pipe*, etc.

On y reconnaît partout l'œuvre d'un maître préoccupé de l'expression juste et de la belle exécution. Ses anatomies ont le nerf de la réalité, avec des manœuvres hardies d'attitudes et de mouvements; il n'a que faire, pour prouver leur mécanisme, du détail photographique; la vie dans l'art s'obtient au prix de la simplification, et il procède par grands plans qui sont comme la synthèse de la vie pendant l'action.

Quant à la peinture, elle est chez lui comme un don national de s'exprimer : engendré de cette race qui a produit les plus beaux peintres du monde, il tient de ceux-ci le ton appuyé et gras, les accords veloutés, les accents sobres, la riche santé de l'œil et cette forte estampille de la touche

[1] Presque tous ces tableaux se trouvent dans des musées ou des collections célèbres; le *Chien qui porte à son cou le dîner*, etc., collection du prince Gortschakof; le *Métier de chien*, au Musée de Rouen; le *Supplice de Tantale*, au Musée du Luxembourg; le *Souvenir des rues de Bruxelles* et l'*Épisode*, au Musée de Bruxelles; un *Métier de chien*, au palais du Roi, à Bruxelles; les *Martyrs du bois de Boulogne*, chez lord Silzer, à Londres; le *Chien à la mouche*, collection Ravené, à Berlin; le *Chien de la douairière*, collection Van Praet; le *Chien à la glace*, collection Crabbe; les *Chiens en plaine*, collection Cardon.

[2] Ce tableau lui valut le grand prix au concours entre toutes les écoles et tous les genres ouvert à Londres en 1874. Appartient au Comte de Flandre.

martelant les pâtes comme un pilon. Il offre le rare exemple d'un riche tempérament allié à un bon sens solide; à peine voit-on en lui les variations du procédé; l'*Épisode du marché aux chiens* indique, avant Courbet, l'espèce de vibration contenue qu'il est possible de tirer des modulations du gris, et le charme tranquille des atmosphères naturelles se mêlera à toutes ses recherches de tonalités profondes et chaudes.

Tandis que la peinture de paysage et la peinture d'animaux se développaient, les autres genres progressivement s'étaient voués à une interprétation plus fidèle de la nature. La marine, après Francia, Lehon et Musin, qui s'étaient contentés d'une ressemblance quelque peu lointaine, s'assimile, avec Clays, les tons d'air, les grises harmonies fluviales, les densités de l'eau salée, les mélancoliques teintes plombées des mers du Nord. Ici encore, une transformation s'était opérée : le peintre ne poussait plus sa barque au large, dans les houles équinoxiales; mais il peignait les calmes étendues liquides, les agitations régulières du flot, l'état normal des fleuves et de la mer. Ainsi vous verrez partout la notation des effets simples se substituer à l'idéal violent des cataclysmes, qui avait d'abord passionné les esprits. J'ai déjà constaté que les pulsations du cœur se sont ralenties, après la grande dépense de passion visible au début de l'école : une activité tranquille et sans secousses se remarque dans l'art comme dans l'Etat.

La peinture d'intérieurs d'églises, attardée avec Genisson et Vervloot dans une imitation matérielle sans grandeur, prend chez Van Moer une poésie sévère et s'anime au reflet des pompes catholiques. Bossuet s'était fait une célébrité dans les vues de villes. Stroobant et Van Moer ont à leur tour des succès dans ce genre.

Tous les trois voyagent : Bossuet parcourt l'Espagne, dont il peint les vieilles murailles grillées de soleil, les tons de brique calcinés, les pénombres brûlantes, avec une science un peu froide d'artiste habitué aux tièdes lumières du Nord. Van Moer visite l'Italie, Venise surtout qui le captive extraordinairement, et combine sur sa palette de belles gammes douces, où se recompose la moite atmosphère chatoyante de la ville des doges. Mais bientôt la nostalgie du pays le prend; il re-

vient à Bruxelles, sa ville natale, et commence la belle suite de peintures destinées à perpétuer le souvenir des pittoresques recoins, lustrés de mousses et fleuris de moisissures, que la Senne emplissait de ses humidités, avec leurs rouges toits déchiquetés de maisons croulantes, leurs étalages bariolés de loques séchant parmi les pluies de suie des cheminées, leurs profils brusques de bretèques et d'auvents, leurs vieux pans de murs faisant ventre sur les eaux croupies, ensanglantées de l'afflux incessant des teintureries. Une tendresse filiale le retient devant ces contemplations de son enfance : il peint les ponts, les ruelles entortillées, les échappées brumeuses de la petite rivière barrée d'écluses, çà et là les touffes lourdes des verdures s'épanchant par-dessus les clôtures, puis encore l'échiquier de Bruxelles vu à vol d'oiseau, avec le bosselage indéfini de ses toits, l'enchevêtrement de ses voies de communication, le hérissement de ses pignons, de ses cheminées et de ses clochers, tout le mouvant paysage d'une ville noyée dans les clartés matinales; et quand cette grande besogne est terminée, il se met à faire pour le royal château de Ciergnon le déroulement des vallées ardennaises, les grandes croupes des montagnes, échafaudées dans le bleu de l'air, le tremblement des eaux sous le large frisson des végétations.

Stroobant a la même activité : une production continue d'églises, d'hôtels de ville, de vieilles architectures fleuronnées, de ruines historiques, de perspectives de ville, dans des coups de lumière sèche qui fait paraître plus dure encore la précision quasi géométrique du dessin, n'épuise pas ce talent facile, qui semblait surtout fait pour l'illustration des livres.

C'est l'époque où Jean Robie, le prestigieux ouvrier, cisèle ses fines orfèvreries, lustre la pulpe de ses chasselas, prodigue ses floraisons de roses et de camélias parmi les cristaux et les joailleries, sous les reflets scintillants d'une lumière qui accroche aux saillies des bluettes, allume la mince paroi des buires, fait resplendir les ors et les nacres d'une flambée morte qui n'a pas la gaîté de la vie. De Noter, moins précieux, étale ses coins de halle encombrés de légumes et de fruits, où traîne quelquefois une saveur gourmande et comme un relent de cuisine; parfois Willems y met la tache blonde

d'une gorge, un poil lustré de lévrier, la fine gentilhommerie de ses jolis seigneurs. Enfin, Huyghens, Charrette, Voordecker ont, dans les fleurs et les accessoires, un maniement de pinceau adroit qui les fait remarquer.

On le voit, les cadres, petit à petit complétés, ont pris une ampleur imposante de talents vigoureux, nourris de fortes études, possédant en commun le savoir-faire, la science et, jusqu'à un certain point, l'invention.

J'ai déjà signalé la part de la France dans ce mouvement : c'est, en effet, au large courant de l'art français que les commencements de l'école s'alimentent; elle lui prend son goût du mélodrame, sa parade sentimentale, l'éclectisme de ses tons de tableau et, d'autre part, sa clarté d'exposition et la belle tenue de ses figures.

Robert-Fleury, Deveria, Cogniet, Delaroche et avant eux David ont tout à la fois empoisonné et agaillardi la sève alanguie du tronc national. Cogniet, Robert-Fleury, Claudius Jacquand viennent aux expositions de Bruxelles et d'Anvers comme à des rendez-vous fraternels. Justin Ouvrié, Lapito, Le Poitevin, Duval-le-Camus sont presque des enfants du pays. Et, comme pour resserrer le lien de la bonne entente, de Dreux-Dorcy se fixe en Belgique, Winterhalter y passe, une nuée d'aquarellistes et de paysagistes, Rochard, Lacretelle, Hubin, Lièvre, etc., s'y abat, y met un moment l'animation et la fantaisie de la grande cité parisienne.

Pourtant, à mesure que l'art belge se consolide, l'imitation s'interrompt pour laisser se développer les seules énergies locales, en sorte que l'art semble un instant s'immobiliser en Belgique, tandis qu'il s'élargit en France, des ramifications profondes des Delacroix, des Flers, des Cabat et des Rousseau.

Le Salon de 1848, à Paris, montre un prodigieux épanouissement d'instincts nouveaux; une fermentation fait tressaillir des pieds à la tête l'institution caduque des expositions; Ingres, Delacroix, Diaz, Cabat, Dupré, Français, Marilhat, Rousseau étendent la grâce et la force de leurs intelligences sur le crépuscule des anciens dieux. L'impulsion, une fois donnée, ne s'arrête plus : Millet apparaît à son tour, puis

Meissonier, Gérome, Courbet, la gloire et l'esprit de la France contemporaine; et le ciel de l'art s'agrandit dans une survenue de constellations.

Eh bien! la Belgique échappe à leur action; par besoin de se créer une originalité, elle ignore volontairement la personnalité hautaine qui pourrait l'absorber; il ne faudra rien moins que le tumulte qui se fera autour de Courbet pour ramener son attention vers la France, et alors la chaîne sera de nouveau reconstituée. Mais, jusque-là, les artistes belges demeurent isolés, dans une volonté de ne devoir leur art qu'à eux-mêmes. Meissonier engendre bien quelques maigres imitateurs, dont le furtif éclat se perd dans la lumière des expositions; mais cette imitation est sans influence sur l'ensemble de l'école.

Elle n'a plus en commun avec la France, en ce moment, qu'une émancipation de plus en plus affirmée, un éloignement chaque jour plus marqué pour le symbolisme et le mystagogisme, une prédilection croissante pour l'étude attentive de la vie réelle; et comme deux fleuves momentanément séparés, mais qui finiront par se rencontrer un jour, l'art belge et l'art français continuent à refléter, dans des manières différentes, un idéal pareil de nature et d'humanité.

Brusquement, toutefois, une curiosité se fit jour : l'art allemand, qu'on avait peu suivi, devint un sujet d'études pour les écrivains; et les noms d'Overbeck, de Wilhelm Shadow, de Ph. Veit, d'Eggers et de Müller, mêlés à ces deux autres, très retentissants, Cornelius et Kaulbach, exercèrent une fascination.

Il y avait même de la vénération pour ces artistes austères qui abjuraient le protestantisme afin d'être plus près du Dieu de Raphaël et des grands peintres. Tout le monde savait que Cornelius était considéré comme le Jupiter de l'esthétique germanique et qu'il avait exécuté à Munich des travaux considérables, commandés par le roi Louis de Bavière. On savait aussi que Kaulbach, son élève, était le représentant le plus illustre de la peinture à fresque; et le Salon de 1851, où Bendeman, Begas, Hildebrant, Charles Sohn, Ch. Lessing, Jules Hubner avaient envoyé leurs conceptions, détermina

une recrudescence dans la ferveur générale pour ces laborieux et nuageux métaphysiciens.

Ce ne fut, en réalité, qu'un engouement passager, qui n'atteignit pas l'art dans sa profondeur. Aussi bien, la tendance naturaliste des Belges ne les portait pas vers les pures spéculations des Cornelius et des Overbeck; ils avaient conservé la prédilection pour les formes grasses et étalées, la viande plantureuse et parée, le décor pompeux, les artifices de la mise en scène, et leurs tableaux reflétaient le goût général pour les étoffes riches et versicolores, le feu des satins, les moires profondes des velours, les cassures où la lumière met des frissons, la gamme des tons épanouis et brillants. L'art allemand, au contraire, avec ses anatomies bridées, ses pâles figures émaciées, son dédain de la chair, sa recherche des austérités de la ligne et de la couleur, remettait en honneur les traditions spiritualistes des vieux maîtres sacrés, les Giotto, les Fra Angelico, les Cimabué, les Orcagna; ils s'écartaient de la vie pour entrer plus avant dans les abstractions de leur idéal et substituaient le culte d'un beau platonique aux voluptueuses réalités plastiques qui, de tout temps, avaient délecté les Flamands.

La fusion n'était pas possible entre des aspirations aussi contradictoires; une exposition de grands cartons historiques allemands, qui eut lieu à Bruxelles en 1862, fit admirer la haute culture intellectuelle de ces artistes savants, mais n'exerça qu'une influence superficielle sur les esprits.

Cependant l'État avait cru devoir favoriser les tentatives qui s'étaient produites dans le genre où excellaient les écoles du Nord. Deux peintres anversois, Guffens et Swerts, s'étaient de bonne heure familiarisés avec le maniement de la fresque. Ils étaient liés l'un et l'autre avec les artistes de l'Allemagne, et par une tournure de style à la fois grande et simple, ils les reflétèrent dans leurs œuvres. Tous deux avaient un ferme crayon auquel on a pu, toutefois, reprocher de manquer d'audace; mais ils rachetaient le manque de puissance par des qualités d'arrangement et d'expression qui rappelaient les recherches de la conception germanique.

Ensemble ils formaient une personnalité sérieuse, vivant

tous deux dans leur art comme des prêtres dans leur église ; et ils s'aidaient fraternellement dans les recherches du sévère idéal qui a été leur persévérant effort. Il n'y a pas longtemps [1] que s'éteignait à Prague, dans une situation enviée, l'un de ces hommes sympathiques et doux ; toute une calme vie de méditation et d'étude recueillie a disparu avec lui, et l'autre est demeuré seul, comme le dernier anneau d'une chaîne brisée.

Leur œuvre collective porte les traces d'un grand labeur honnête ; pendant vingt ans, ils avaient travaillé à la décoration murale de l'église de Notre-Dame à Saint-Nicolas, ne demandant rien à personne, pour la seule gloire de leur art, et à la fin, le gouvernement et les communes, entraînés par la foi et le talent de ces deux braves ouvriers, leur avaient accordé les vastes travaux décoratifs de la chambre de commerce d'Anvers (incendiés en 1853), de l'église Saint-Georges dans la même ville, de la chambre échevinale d'Ypres et enfin de la chambre échevinale de Courtrai. Ce sont généralement des compositions bien arrêtées, d'un mouvement tranquille, avec des attitudes graves, des gestes sobres et bien posés, une interprétation anoblie de la réalité ; l'emphase théâtrale leur manqua heureusement ; et ils surent appliquer leur science un peu courte de l'humanité de manière à faire croire à une large invention. Elle se résuma, en réalité, dans des formules bornées et froidement correctes, un sentiment étroit de la vie, une absence totale de coloris, mais, en revanche, une claire exposition de la scène, une caractérisation habile des types et des époques, un mélange heureux de la rigidité et de la grâce en vue d'arriver au style. Leur nom demeure, à ce titre, dans l'histoire de l'art.

Quelques artistes avant eux avaient tenté d'implanter la tradition de la peinture murale en Belgique. J. Van Eycken avait peint à fresque une partie de l'église de Notre-Dame de la Chapelle. Portaels, de son côté, avait orné de grandes

[1] En 1879, Jean Swerts avait été nommé directeur de l'académie de Prague ; il a laissé dans cette ville de nombreux portraits et une vaste décoration qu'il venait d'achever, quand la mort l'a frappé : celle de la chapelle de Notre-Dame de la cathédrale de Prague.

figures cette chapelle des frères de la Doctrine chrétienne qui a récemment disparu.

Il y avait réalisé un large ensemble décoratif, rapportant tout à une pensée dominante d'unité. Trois collaborateurs s'étaient associés à son œuvre : Camille Payen, qui revenait de Paris, où il avait fréquenté l'atelier de Picot; Joseph Gérard, qui devait demeurer fidèle à l'art monumental et fit, en cette occasion, l'ornementation générale des vitraux; enfin, Victor Lagye, qui s'initiait à ses futurs travaux à fresque pour une des églises d'Anvers.

Il en était résulté une suite de motifs isolément assez pauvres de dessin et de composition, où la gêne d'un procédé inhabituel paralysait le libre exercice des facultés, mais fondus dans une harmonie générale grave et religieuse [1].

On conçoit que ce mode d'expression si peu national ait séduit le peintre de la *Famine en Judée* : il avait le rêve d'une élégance simple et correcte, et son coloris inclinait à la fraîcheur des tons légers et blonds. Ces particularités sont visibles dans le fronton de l'église de Caudenberg, où il peignit les *Nations venant rendre hommage à la puissance du catholicisme personnifié dans les figures de la Vierge et de l'enfant Jésus;* cependant, la distinction mondaine qui caractérise son talent s'accommodait mal d'un art austère dont la grandeur est à la fois le but et le moyen : il devait se montrer plus à l'aise dans la représentation des types ethnographiques avec lesquels ses voyages successifs en Orient, en Bohême et en Hongrie l'avaient de bonne heure familiarisé. On peut le comparer à un poète délicat, d'un maniérisme légèrement romanesque, très sensible d'ailleurs à la beauté féminine, qu'il se complut à rendre dans ses langueurs et ses songeries.

Il y a, chez la plupart des gracieuses femmes auxquelles son pinceau a donné la vie, une Mignon regrettant la patrie perdue, et cette vague nostalgie leur donne un charme inquiétant et doux : ce sont des créatures fines et molles, sorties du songe plutôt que de la réalité, aux grands yeux

[1] A citer encore les peintures murales de M. Canneel, directeur de l'académie de Gand, à l'église Saint-Sauveur.

immobilisés dans des chairs que la rouge fontaine du sang n'arrose pas. Elles semblent créées pour les gens du monde, dont elles reflètent l'idéal maladif, et leurs paupières lourdes, l'arc allongé de leurs sourcils, leurs lèvres roses épanouies comme une fleur dans la pâleur des joues trahissent les prédilections d'un peintre amoureux de l'artificiel. Portaels n'a pas peu contribué à propager le brillant mensonge de cet Orient de féerie où les filles, pareilles à des houris, ont l'air de traîner un bout de nuage sur leurs talons. Il a peint le roman de la vie orientale, comme, ailleurs, dans ses sujets bibliques, il avait peint le roman de la Bible.

J'ai déroulé le tableau de la renaissance de la peinture en Belgique, dans la période décisive qui s'étend depuis 1830 à 1860 : il me reste, avant d'aborder la période d'évolution qui lui a succédé, à généraliser les tendances individuelles et à montrer, derrière la poursuite d'un idéal variant de l'un à l'autre, le large rapprochement des esprits dans une commune émancipation.

Aux débuts, Wappers et de Keyzer ouvrent la route à une idéalisation de la réalité, conforme aux tendances coloristes de la race. Gallait, qui vient un peu après eux, l'anoblit à son tour par le caractère des têtes, l'attitude des personnages, la magnificence du costume et du décor. Wiertz, presque en même temps, recherche l'héroïsme des grands corps nus. Ce sont les cimes de cette époque, celles qui se dressent le plus haut, par-dessus le niveau des aspirations moyennes; et tous quatre, par des moyens différents, réalisent, au sortir du beau classique, l'idée d'une vie plus rapprochée de la nôtre, faite d'un sentiment plus profond de l'humanité.

Leys apparaît ensuite, et il accentue leur conception de l'homme, dans un sens qui n'est plus, comme chez eux, héroïque et mondain, mais populaire et bourgeois. Dès lors, on sent que, le paysage et la peinture de genre aidant, il ne faudra plus qu'un concours de circonstances favorables pour faire sortir de la graine semée par eux dans leurs œuvres la riche plante naturaliste.

Fourmois est un pas en avant, Madou aussi, Leys surtout, et l'art prend avec eux une affirmation plus haute. Attendez

que le rapprochement se soit fait du côté de la France, par l'arrivée de Courbet en Belgique d'abord, puis par l'habitude et la mutualité des expositions : un accroissement de réalité va se manifester dans la peinture parallèlement à l'accroissement des qualités originelles chez les artistes.

Chaque période a son labeur et ses peines : celle que nous avons suivie jusqu'à cette heure a déblayé le chemin d'une tradition sénile et substitué la nature aux vulgarités d'un sublime purement conventionnel.

De plus, elle a remis en honneur les riches accords de la palette, les voluptés de la couleur, la sensation de la vie exprimée dans ses plus brillants aspects. Wappers était peut-être plus franchement coloriste que Gallait, de Keyzer et Wiertz ; il possédait un nerf de l'œil, impressionnable et prompt à saisir le passage d'un ton à un autre ; mais ses émules n'en ont pas moins eu leur part dans le réveil de cette jouissance endormie des belles colorations.

Au surplus, il n'est pas impossible que l'attention qu'ils concentraient dans l'élaboration du sujet, afin d'en dégager toute la portée spirituelle, ait fait tort à leur peinture, qui chez eux n'est pas spontanée, comme elle l'est chez les vrais peintres.

Nous verrons bientôt se produire la réaction contre cette prédominance exclusive du sujet, et quelquefois elle ira jusqu'à sacrifier l'idée au goût du morceau.

En réalité, une volonté formelle de se soustraire à la banalité des imitations classiques s'aperçoit chez les travailleurs de la première heure : ils ont le pressentiment de la vie, sans oser encore l'exprimer sous toutes ses faces et dans toute sa vérité. Même les paysagistes, sous leur franchise émue, gardent le penchant à modifier la nature, soit en l'agrandissant dans la forme, soit en l'enjolivant dans la couleur; et les esprits ne sont qu'à demi ouverts à l'interprétation directe des réalités.

La peinture historique, comprise comme elle l'était alors, avec un grandissement du personnage et de la situation, habituait à regarder plutôt en soi qu'autour de soi : on prêtait aux arbres une physionomie, de même qu'on faisait une tête à

ses héros; et la convention, détruite ailleurs, reparaissait dans ce parti pris de transformer l'essence des choses. C'est la peinture historique, d'ailleurs, qui caractérise toute cette première période; elle écrase les autres genres de sa lourdeur solennelle et, par moments, les rend tributaires de sa sollicitude pour les hommes et les faits du passé. Mais, d'autre part, elle élève les imaginations par le sentiment d'une beauté artificielle, supérieure à la beauté humaine; et on la voit défendue par les écrivains, comme un généreux paradoxe, qui apprend à aimer la patrie et à respecter ses grands hommes. Une meilleure compréhension de l'art aura, plus tard, raison de cette immixtion de la science et du patriotisme dans les visées naturelles de la peinture.

Une scission, déjà signalée par les revues d'art en 1845 [1], s'est opérée pendant ce temps parmi les artistes : deux écoles se sont formées, sous des directions opposées, et deviennent la pépinière des jeunes talents. L'une est à Bruxelles, entre les mains de Navez; l'autre à Anvers, entre les mains de de Keyzer. Les villes de province ont bien leurs académies de dessin, conduites par des artistes éprouvés, comme Mathieu à Louvain, Van Ysendyck à Mons, Marinus à Namur, Vanderhaert, puis Canneel à Gand, Vieillevoye à Liège, mais elles n'exercent qu'une influence relative sur les tendances générales de l'art. Wiertz ne fait point d'élèves; Gallait n'en a qu'un, Cermak, et Leys ne s'est encore reflété que dans Lies.

Il n'y a donc véritablement que deux écoles, et toutes deux se régissent par des principes différents. Celle de de Keyzer, attardée dans un enseignement purement académique, préconise la ligne idéalisée, l'expression abstraite, les sentimentalités de la forme et du fond, une perpétuelle parade théâtrale à la faveur d'un dessin rond et d'une couleur fondante. Celle de Navez, au contraire, ne se propose que la recherche du style par l'imitation de la nature, l'étude du corps humain, la belle anatomie savante, l'ajustement serré du costume, les maîtresses formules de David largement professées. « Comme

[1] Voir *la Renaissance*, 1844-45.

son maître, Navez attachait peu d'importance à la théorie. C'est en pratiquant devant ses élèves, en relevant leurs fautes, qu'il leur enseignait à imiter la nature, toujours la nature, rien que la nature ; mais il mettait fréquemment sous leurs yeux les meilleures interprétations que la forme humaine a reçues aux temps de Périclès et de Léon X [1]. » On sent là le praticien exercé aux fortes disciplines, et rien ne dit mieux l'excellence de sa méthode que le nombre et le mérite des artistes qu'elle a suscités [2].

Quand Portaels reprendra des mains expirantes de son beau-père et ami, le vénérable doyen de l'art belge, la direction de son atelier, il ne fera que restreindre la prédominance trop forte de l'élément classique ; et il poussera à son plus absolu développement l'étude de la nature et seulement de la nature.

[1] *Fr.-J. Navez, sa vie, ses œuvres, sa correspondance*, par L. Alvin.

[2] Baron, Bonet, Bouillot, A. Bourson, Capronier, Carlier, Carolus, Ch. Coumont, Dansaert, de Gronckel, Ch. de Groux, G. de Jonghe, E. Hazeleer, Hermans, Em. Leclercq, Portaels, Alex. Robert, A. Roberti, Eug. Smits, J. Stallaert, J. Stark, Van Eycken, Van der Hecht, Alf. Stevens. Et parmi les dames, la princesse de Chimay, Fanny Corr (Mme Geefs), Adèle Kindt, Mme Madou.

La classe de peinture de l'Académie, sous la direction de Navez, avait eu pour élèves Bellis, Hippolyte Boulenger, Alf. Cluysenaer, Fr. Dauge, Léop. de Coene, E. de Lauwere, A. De Mol, Alex. et Jean Geefs, H. Gosselin, Edm. Guillaume, Hamoir, H. Hymans, Ed. Lambrichs, J. Rousseau, M. Sulzberger, Van Eeckhoudt, Van Keirsbilk et Van Ysendyck.



CHAPITRE XI.

L'activité de la peinture réfléchie dans les autres arts. — La gravure. — Ce qu'elle était avant 1830. — Efforts du gouvernement pour aider à son développement. — Premiers éditeurs et premiers graveurs. — Les peintres se font dessinateurs et graveurs. — H. Van der Haert, J. Coomans, Lauters, Baugniet, Onghena, Billoin, Fourmois, Manche, Stroobant. — Ce premier noyau s'agrandit : Madou, G. Van der Hecht, Numans, Schubert, etc. — Publications du temps. — L'école de Bruxelles et Calamatta. — Son idéal ; les graveurs sortis de cette école. — L'école d'Anvers et Erin Corr. — Sa caractéristique. — Lhérie, Franck, Meunier, Desvachez, Verswyvel, Vandersypen, Bal, Linnig, Michiels, Van Reeth, etc. — La gravure sur bois, d'abord florissante, est petit à petit délaissée.— La lithographie et les graveurs lithographes : Lauters, Ghémar, Baugniet, Bossuet, Huart, H. Dillens, Puttaert, Madou, Rops, etc. — Gravures et graveurs à l'eau-forte. — Gravure en médailles. — Aquarelle, gouache, sépia : Madou, Lauters, Gallait, Ad. Dillens, Francia, etc. — Peinture sur vitraux.

L'activité des peintres, pendant la période qui vient de s'écouler, s'est réfléchie dans les autres arts. Parallèlement à la réaction qui s'est opérée dans le tableau contre les doctrines purement classiques, une liberté plus grande détourne petit à petit les graveurs, les sculpteurs et les architectes de la routine sous laquelle se sont immobilisées ces différentes manifestations de la pensée humaine. Nous allons assister, de ce côté, à un réveil des esprits, semblable à celui que nous avons constaté dans la peinture, et ce tableau complètera l'ensemble des efforts réalisés par la généralité de l'école pour arracher définitivement l'art à la pente des décadences.

La gravure est sœur cadette de la peinture ; toutes deux expriment le même idéal, avec des moyens à peu près pareils, et l'une achève de rendre perceptibles les significations de

l'autre. Presque toujours un progrès chez les peintres est suivi d'un progrès chez les graveurs et la plénitude de l'art résulte de la concordance de leurs visées communes. La Flandre, pendant deux siècles, avait vu se consommer cet accord ; le commerce de la gravure, en ce temps, n'avait d'équivalent que celui des tableaux, et c'était par milliers que les œuvres de Vosterman, Pontius, Bolswert, Galle, Goltzius, Sadeler, de Bruyne et Panneels, embarquées dans les navires qui faisaient le tour du monde, prenaient le chemin des nations avec lesquelles négociait Anvers. Une stérilité biséculaire avait, il est vrai, succédé à l'immense épanouissement de ce mode d'expression, si bien fait pour entretenir la curiosité du beau ; et les autres nations, comme les Pays-Bas, avaient vu lentement se dissoudre leurs écoles de gravure. En France, l'art qui, sous Louis XIV, fut porté à un si haut degré de perfection par les Audran, les Nanteuil, les Drevet, les Wille et surtout le Belge Edelinck, que Colbert avait attiré à Paris, puis après par les Bervic, les Massard et les Tardieu, leurs élèves, cet art, si brillant jusqu'en 1789, dut attendre les jours de l'empire pour sortir de son engourdissement. Seule, l'Angleterre, qui, de 1740 à 1760, avait eu les Woollett, les Strange, les Ryland, les Scharp, les Boydell, avait vu se perpétuer leur pléiade dans cette race féconde des vignettistes et des illustrateurs, les Heath, les Burnet, les Finden, les Pyc, les Robinson, etc.

Une initiative s'était bien révélée en Belgique, vers le milieu du XVIIIe siècle, pour galvaniser le goût de la gravure : c'était celle de ce baron Leroy, éditeur de somptueuses publications illustrées ; mais l'indifférence publique devait étouffer sa généreuse tentative ; l'un après l'autre les rares graveurs de l'époque, Claessens, Cardon, Jehotte, de Meulemeester s'expatrièrent.

Le dernier, Joseph de Meulemeester, fut un de ces bénédictins dont le nom mérite de n'être point oublié : il avait entrepris de reproduire les loges du Vatican. Trente années de sa vie dépensées à ce travail exclusif, à travers toutes les privations imaginables, n'y suffirent point. En 1825 avait paru la première livraison en couleur de la série qu'il proje-

tait; et la neuvième, après laquelle cessa la publication, parut en 1831. Il mourut comme il avait vécu, indépendant et pauvre, l'esprit tourné vers les belles formes rythmées du maître en qui s'était concentrée son existence [1]; son œuvre fut continuée, après sa mort, par l'école de Calamatta, sous la direction de l'éditeur Lecrosse; mais le souffle du croyant exalté ne l'animait plus. Est-ce à dire que les pages de l'opiniâtre Brugeois soient dignes d'une admiration sans réserves? Malheureusement non; la servilité de l'exécution les fait paraître froides et compassées.

En réalité, quand 1830 balaya résolument les Grecs et les Troyens, le pays n'avait plus de graveurs. Il y eut donc un intervalle pendant lequel les œuvres de la peinture demeurèrent sans répercussion directe sur la masse du public; mais il fut de courte durée. Le gouvernement avait compris qu'une école de peinture se complète par une école de gravure, et dès 1836, il prêtait son appui aux efforts d'un éditeur intelligent, Dewasme, qui le premier avait entrevu la nécessité d'un établissement pratique en vue de développer toutes les méthodes de reproduction. Bougon et Elwall s'essayèrent d'abord à cet enseignement, qui fut repris ensuite par Henri Brown et, plus tard, par son frère William : tout le développement ultérieur des écoles de Bruxelles et d'Anvers est contenu en germe dans le noyau dirigé par le graveur anglais et administré par l'éditeur bruxellois.

Le signal était donné; une ardeur presque égale animera bientôt les peintres et les graveurs. On assiste à une première campagne dans l'Album du Salon de 1836 [2]; mais une timidité visible paralyse la poursuite des effets. H. Vander Haert

[1] Existence bien mélancolique. Il vécut détaché de tout, « n'ayant de pensées et de regards, dit de Reiffenberg, que pour l'œuvre de Raphaël... Les révolutions passèrent au pied de son échelle sans le distraire un moment ». Revenu à Bruges, en 1820, le roi Guillaume le nomma professeur de gravure à l'Académie d'Anvers, mais il quitta bientôt cette position pour aller s'occuper, à Paris, de la gravure de ses dessins. Il avait une telle foi dans son œuvre qu'il en refusa 300,000 francs à Firmin Didot.

[2] Compte rendu du Salon d'exposition de Bruxelles, par L. Alvin; 1836. Bruxelles, Méline, libraire-éditeur, et à l'école royale de gravure.

retrace d'un burin grêle la *Bataille des Eperons d'or* de de Keyzer, les *Derniers moments de Charles Ier* de Wappers, la *Marie de Bourgogne* de Mathieu, d'autres ouvrages encore de Wulfaert, Kremer, Navez, Van Eycken, Geerts et Geefs; J. Coomans délinée à son tour, d'un trait plus coloré, un paysage d'Ottevaere et les compositions de de Biefve, Wauters, Joseph Jacops, Geernaert et Dyckmans; quelques-uns, Lauters, Baugniet, Onghena, Billoin se servent indifféremment de la pointe et du crayon lithographique; enfin Fourmois, Manche et Stroobant emploient plus particulièrement le crayon. La lithographie, on n'a pas de peine à s'en apercevoir, s'accorde mieux avec leur instinct de la couleur; Lauters, Fourmois, Manche et Stroobant écrasent sur la pierre des noirs profonds et veloutés comme ceux de la palette.

Presque tous avaient débuté pendant les six dernières années; et successivement le groupe s'élargit par l'adjonction de talents nouveaux, Madou, Rommel, Kreins, G. Van der Hecht, Huart, Clerman, Numans, Schubert, Canelle. En 1839, Lauters crayonne joyeusement les sujets des vignettes et les culs-de-lampe des *Aventures de Tiel Uylenspiegel*, gravées ensuite à l'école des beaux-arts, sous la direction de Brown. Presque en même temps, Madou, qu'on appelle déjà le « bon Madou » et que la *Physionomie de la société en Europe* avait rendu populaire, compose ses *Scènes de la vie des peintres de l'école flamande et hollandaise* en vingt planches, Th. Fourmois publie les *Délices de Spa et de ses environs* en douze planches, Rommel fait paraître ses *Etudes d'animaux;* et *la Renaissance,* dans chacune de ses livraisons, s'emplit des productions de Manche, Verboeckhoven, Stroobant, Kreins, Numans, Lauters, Schubert, Ghémar, Haghe et Manche (1839-1844).

L'importance des publications à gravures s'étend, du reste, de jour en jour : de Keyzer et Henri Brown s'entr'aident dans le *Maestro del Campo* et le *Lord Strafford,* romans de Félix Bogaerts; puis un nouveau dessinateur, étrangement fertile, Hendrickx, laisse couler sa verve sans l'épuiser dans les *Splendeurs de l'art,* les *Belges illustres,* les *Chroniques belges,* l'*Histoire de la Belgique,* etc. Enfin, les

Œuvres de X. de Maistre, la *Belgique monumentale*, l'*Album national*, le *Grand Catéchisme de Malines*, le *Dictionnaire de l'industrie*, les *Rois contemporains*, le *Missale romanum* de Hanicq étalent une infinie floraison de grands et de moyens dessins témoignant d'une vivacité d'imagination bien servie par les habiletés manuelles.

Calamatta, pendant ce temps, avait pris en main la direction de l'école de Bruxelles. Acclimaté à grands frais dans le pays, l'artiste italien, de qui l'on attendait le parachèvement glorieux d'une chalcographie nationale, au lieu de seconder l'élan des Wappers et des Gallait, avait immobilisé le burin de ses élèves dans la reproduction de Raphaël, de M. Ingres et du Sodoma; ses complaisances pour la renaissance italienne, uniquement relâchées en faveur du maître montalbanais, l'écartèrent ainsi de toute participation dans l'effort collectif pour dégager la formule belge contemporaine. C'était un maître correct et froid, mais très habile dans les maniements de son art; nul moins que lui n'avait le tempérament voulu pour ressusciter les énergies de la gravure, telle que la travaillaient les grands artistes du passé. Son enseignement ne servit qu'à extirper de la veine des coloristes ce qu'elle avait encore de vieux sang, et il stérilisa les jeunes artistes confiés à ses soins en leur imposant des pratiques auxquelles la main avait plus de part que l'esprit.

On a droit de regretter cette influence néfaste : la plupart des graveurs nourris de lait classique par le vieux professeur en gardèrent une incurable anémie.

Il n'en allait pas ainsi de l'école d'Anvers. Erin Corr, qui avait été placé à la tête de cette école, préconisait la tradition des Bolswert et des Vosterman; il aimait les tailles expressives, les colorations veloutées, les accents robustes, allant même jusqu'à la lourdeur pour leur donner plus de corps; mais la mort interrompit son œuvre et il ne put qu'imparfaitement réagir contre le maniérisme guindé que propageait son célèbre collègue.

Chaque année pourtant, des allocations importantes figuraient au budget de l'État pour l'encouragement de la gravure; elles développaient l'habitude et l'expérience du burin,

sans parvenir, toutefois, à concilier la direction des études avec les imprescriptibles instincts nationaux. L'état de la peinture signalait la prédominance du sentiment coloriste, c'est-à-dire le retour aux originalités naturelles; à l'opposé, la gravure s'éternisait dans un mode de transcription incompatible avec le génie de la race. Elle échappait ainsi à la mission de traduire l'art contemporain et perpétuait le désaccord des besoins généraux et d'une langue morte, inintelligible pour le plus grand nombre.

Très peu d'estampes, en effet, nous rendent les œuvres du temps. Lhérie avait bien montré la voie avec un *Bourgmestre de Leyde* d'après Wappers, belle aqua-tinta nourrie d'accents moelleux; mais son exemple ne fut pas suivi; en 1851, Franck, Meunier, Desvachez et Verswyvel gravent seuls d'après les artistes nationaux. Ceux-ci sont plus populaires à l'étranger que dans leur pays : le *Comte d'Egmont* de Gallait est reproduit, à Paris, par Martinet, l'*Italienne à la fontaine* de de Keyzer, à Nuremberg, par Wagner, une autre toile du peintre anversois par Weber. Aujourd'hui même, la graine semée par l'exclusif zélateur de la Renaissance germe encore dans les patientes reproductions de quelques artistes, comme lui arrêtés aux sévères élégances romaines du XVIIe siècle.

Cependant l'école d'Anvers et celle de Bruxelles fournissaient un contingent régulier aux expositions. Desvachez, Meunier, Vandersypen, tous trois élèves de Calamatta, se faisaient remarquer par la précision du travail et leur intelligence des maîtres ; Meunier toutefois ajoutait à ces qualités techniques un sentiment particulier de la couleur qui l'appariait aux disciples d'Erin Corr : Bal, Durand, Michiels, Linnig, Nauwens, Wildiers, Copman, Van Reeth, Verswyvel, en qui dominait l'interprétation coloriste.

Leurs estampes, plus profondément labourées que celles de leurs émules bruxellois, bien que moins égales dans l'exécution, visaient à la tache brillante, aux effets de noir et de blanc, aux tons fortement mordus. Chez Verswyvel, surtout, la faculté de s'assimiler l'éclat des palettes indique une originalité tranchée; deux fois de suite, en 1847 à Paris, en 1848 à Bruxelles, ses planches obtiennent la médaille d'or, et il est

considéré comme un des premiers graveurs de son temps. La passion des vieilles gravures devait, toutefois, le détourner de son art; il ne laissa en mourant qu'un petit nombre d'œuvres[1]. Erin Corr, leur maître à tous, qui sacrifia à l'enseignement son labeur d'artiste, n'avait pas montré une activité plus féconde : l'*Annuaire de l'Académie* borne son œuvre à vingt et une planches terminées.

Ce fut le Bruxellois J. Franck qui fut chargé d'achever sa *Descente de croix;* mais celui-là ne s'endormait pas sur le métier. Grand travailleur, on le vit successivement s'attaquer aux œuvres de Luca della Robbia, de Titien, de Van Dyck, de Léonard de Vinci, de Gérôme, de Portaels, de Robert, et il exprimait leur caractère dans une manière élégante et découpée où se reconnaissait le défaut général de l'école.

Tandis que la sollicitude officielle s'attachait aux travaux du burin, la gravure sur bois, qui avait fait concevoir de si brillantes espérances, était petit à petit délaissée. Ce mode de reproduction familière, dans lequel le sentiment joue un large rôle, ne compte plus, en effet, aux approches de 1850, que quelques rares praticiens, particulièrement Vermorcken et Pannemaecker, après avoir eu Baugniet, Billoin, Lisbet, Puttaert, etc.

Au grand mouvement de la librairie à vignettes avait succédé l'accalmie la plus complète; les éditeurs ne publiaient plus d'estampes; et cette absence des images qui entretiennent chez le public la curiosité des œuvres d'art allait rendre la Belgique tributaire de l'importation étrangère. Cependant les Wahlen, les Dewasme et les Jamar avaient tracé la voie; leurs publications témoignent d'une application intéressante du procédé xylographique, et il n'eût fallu peut-être que de

[1] L'*Ange du bien et du mal*, d'après Wappers. Portraits du roi Guillaume II et de S. A. I. et R. Mme la duchesse de Brabant, d'après de Keyzer. Portraits du peintre Wappers, du poète flamand Van Ryswyck, du numismate Ferd. Geelhand, de Mgr Van Hooydonck. Il avait commencé à graver l'*Ensevelissement du Christ* de Van Dyck et la *Sainte Élisabeth de Hongrie* de de Keyzer; mais le découragement le prit et il ne les acheva point.

la persévérance pour acclimater définitivement dans le pays un métier si conforme au goût national.

Le bois, en effet, garde quelque chose de la peinture dans ses tailles rugueuses, grassement imbibées d'encre, dont les pleines colorations, mieux que l'impression discrète de la gravure sur acier, imitent la chaleur des tons de tableau. Une bonne école de graveurs xylographes aurait développé la prédilection flamande pour le dessin haut en couleur, d'une touche appuyée et nourrie, tandis que le patronage exclusif du burin en détachait de plus en plus les esprits et les inclinait à se complaire dans des quintessences bien faites pour pervertir leur originalité native.

Comme la gravure sur bois, la lithographie, importée par Jobart, après avoir connu de beaux jours, avait été graduellement délaissée. Celle-là aussi, avec ses épaisseurs moelleuses de crayon gras modelant comme dans la pâte, était bien de l'essence de la nation. Van der Haert, Billoin, Simonau, Schubert, Manche, Haghe, Coomans, Stroobant, G. Van der Hecht, Clerman, Canelle, J. Starck, Sterck dessinent sur la pierre de pittoresques architectures, des portraits, des paysages, des scènes d'observation, des sujets de roman ; Lauters multiplie à l'infini ses croquis de voyage ; Baugniet portraiture les artistes contemporains, les députés, les hommes du jour ; Ghémar crayonne la série des vues de Chimay et, à la demande du roi Léopold Ier, reproduit en douze planches les principales vues du château d'Ardennes ; les peintres eux-mêmes, Bossuet, Huart, Verboeckhoven, H. Dillens, lithographient leurs tableaux ; et un émule de Mouilleron, Puttaert, dans ses interprétations de Decamps et de Delacroix, s'efforce de rivaliser avec l'intensité rembranesque du premier, avec les truculences rubéniennes du second. Madou, de son côté, avait égratigné le bloc de traits subtilement aiguisés, avec cette inépuisable invention sérieuse et comique qui lui faisait traiter presque en même temps la légende des peintres, le fait historique et le piquant trait de mœurs.

Cette riche tradition d'œuvres et d'artistes ne prévaudra pas contre la consomption qui s'empara d'un art populaire par excellence, vers la fin de la période romantique : la

lithographie ne sera bientôt plus alors qu'une arme dans la main des caricaturistes.

Cependant, avant qu'elle en arrive à cette déchéance, un jeune artiste, Félicien Rops, la maintient quelque temps encore à son rang : tel de ses épiques dessins du journal l'*Uylenspiegel* a la largeur et l'âpre moquerie d'un Daumier.

Rops, il est vrai, devait surtout se révéler dans l'eau-forte, dont il s'assimila les pratiques, au point d'en faire un art exceptionnel, incisif comme la gravure et souple comme la peinture : il aura sa place plus loin, parmi les peintres de la nouvelle école, sur lesquels il exerça une incontestable influence. L'acide, avant lui, ne s'était pas toujours prêté à des applications bien ingénieuses : on peut voir, par les planches qui accompagnent l'ouvrage d'Alvin, la pauvreté des effets obtenus par ces graveurs déguisés en aqua-fortistes; la pointe a sous leurs doigts raidis la correction figée qu'aurait le burin, et ils ne connaissent pas l'art de paraître improviser.

Les peintres, non plus que les spécialistes, n'osent d'ailleurs s'aventurer : Gallait, dans sa première eau-forte, le *Tasse à Ferrare*, se borne à des indications timides, en tout point pareilles aux hachures régulières du burin. Toutefois, le procédé se dégourdit avec le temps : la *Revue de Belgique* publie de bonnes planches. Eug. de Block attise le feu rembranesque dans ses estampes populaires et rustiques, le *Paysage au moulin*, la *Prière dans le bois*, le *Bûcher*, l'*Agonie de Marguerite la Longue*, le *Galant Savetier*, *Ce qu'une mère peut souffrir*, etc. F. de Braekeleer argente de pointe sèche les ombres de ses petites compositions généralement assez veules. Carolus, Coomans, H. Dillens dessinent des sujets de genre et d'histoire, sans grand caractère. Numans, en 1845, fait paraître un cahier de douze planches, où il y a déjà de l'indépendance. A peu près vers la même époque, Van Maldeghem grava en manière de graffitti sa *Maria Virgo assumpta*. Kuyttenbrouwer, à son tour, soumet aux morsures du bain ses coins de forêts druidiques, vivement entaillés. Robbe incise de traits tortillés ses croupes de bêtes et pousse résolûment à l'effet. Van Gingelen se commet dans des tentatives. Puis Hendrickx, les frères Schaepkens, Van de

Kerckhoven égratignent le cuivre d'accents déjà plus affranchis. Notons encore deux officiers belges, le lieutenant Severin et le capitaine Viette, dont les planches ont parfois du mordant. Verboeckhoven laboure du fin de l'outil des planches légères et correctes comme ses toiles. Louis Gallait, de nouveau tenté, entrecroise de réseaux patients les soyeuses pénombres de son *Archet brisé,* les ajourant par places de clairs bien piqués et modelant avec l'acide aussi savamment qu'avec le pinceau. Willem Linnig, qui devait si passionnément aimer les eaux-fortes des maîtres, rivalise avec eux d'entrain, ponçant, grattant, creusant, cherchant le lustre velouté et nourri. Billoin, après avoir gravé d'après Jehotte, Hunin, Somers, Marinus, de Caisne, dans un mode léger et pâle, interprète vigoureusement Lies, Hamman et Madou. Ad. Dillens retrace avec esprit les scènes de la *Légende d'Uylenspiegel.* Lauters foliole des paysages en croquiste qui ne s'attarde pas aux raffinements de l'effet. Leys prélude à ses archi-gothiques et bizarres rayures de clou sur des planches chaudronnées. Joseph Stevens, dans une planche appuyée : le *Chien du prisonnier,* met une étonnante décision de main. Et une débutante se révèle maître d'un coup, Mme O'Connell, si dégourdie dans le sabrement de son *Chevalier du* XVIe *siècle,* dans les grasses colorations de sa petite Madeleine et surtout dans l'ondoyant travail de cette autre Madeleine, la grande et la charnue, dont la poitrine, ronde et élastique, a la chaleur des plus beaux nus. La hardie virtuose était doublée d'un tempérament tout viril, qui lui faisait rechercher les ragoûts épicés; l'eau-forte, avec son hersage furieux, se prêtait particulièrement aux crâneries de son talent; et elle y jeta ses sensualités de pratique, nouvelles pour le temps.

Un autre genre de gravure, qui avait donné dans le passé d'habiles artistes à la Belgique, languissait depuis ce Salon de 1842, où Jouvenel, Braemt, de Hondt, Hart, Leclercq et Bouvet semblaient s'être entendus pour rendre à la numismatique son ancien éclat. Les deux premiers surtout, inventifs et féconds au point d'absorber toute la production de l'époque, se faisaient remarquer par des qualités de dessin et de modelé. On admirait aussi les délicates intailles de Jehotte père sur

jaspe, cornaline, améthyste et cristal de roche. Wiener à peu près seul devait perpétuer la tradition des graveurs en médailles.

Il me reste, avant d'aborder la sculpture, à parler de quelques variétés de la peinture : l'aquarelle, la gouache, la sépia, la miniature.

Dès 1836, Madou ralliait le public à ses spirituels lavis, d'une facture si légère et si déliée ; ce n'était pas l'exécution croustillante à laquelle les amateurs allaient prendre goût bientôt; les gammes, bornées à un petit nombre de tons, se modulaient dans de discrètes grisailles, çà et là nuancées de rose pâle, de jonquille éteint, de carmin tirant sur le violacé; mais les personnages manœuvraient avec tant de bonhomie à travers ce grêle coloris qu'on leur pardonnait de manquer de sang. Pendant près d'un demi-siècle, le joyeux artiste laissa aller sa veine dans un flux ininterrompu de petites œuvres charmantes, ragaillardi par l'âge qui morfond les autres, et son inépuisable verve demeura jusqu'au dernier jour la gaîté des expositions. Ce fut grâce à son initiative qu'en 1857 un groupe d'artistes épris comme lui des charmes de la peinture à l'eau eut l'ambition de s'organiser méthodiquement. On jeta les bases d'une association régulière et Madou fut chargé de la présider. Ce que ce petit noyau est devenu sous sa direction, nul ne l'ignore. Chaque année l'exposition printanière de la *Société des Aquarellistes* attire un public choisi qui ne marchande ni les applaudissements ni les acquisitions.

A l'époque lointaine des débuts du vénérable longévite correspond également l'apprentissage de cet autre prolifique inventeur, Lauters, qui mania avec une égale facilité la pointe, le crayon lithographique, la brosse et les délicats pinceaux de l'aquarelle. Un moindre scrupule s'attachait alors à l'œuvre d'art : on n'exigeait point de l'artiste qu'il fouillât la matière d'un outil précis comme un scalpel; la belle humeur suffisait, et, certes, l'auteur de tant de paysages croqués à la vanvole en eut assez pour alimenter sans fatigue les portefeuilles qu'il plut aux éditeurs de lui demander. Son aquarelle, autant que son dessin, était improvisée et large.

Dans presque tous les genres, d'ailleurs, la sensation pro-

fonde de la nature était sacrifiée à de simples vraisemblances : une certaine crânerie l'emportait sur la justesse des valeurs de ton. C'était le temps où Francia et Le Hon gouachaient des marines dans le goût de Poitevin, avec des gris ferblantés et des ocres boueux; Kreins, Vander Haert, Kuhnen se livraient à la même fabrication conventionnelle.

Puis, une réaction s'opéra. Bossuet, Simonau et Stroobant recherchèrent les patines calcinées des briques cuites au soleil pour leurs reproductions des vieilles architectures. Hamman et Dell'Acqua firent reluire les satins et les velours sur des peaux laquées de rose et miroiter des sequins dans le roux incendié des crinières. Clays écailla de reflets dorés les grasses eaux fluviales sous le ventre des carènes. Gallait se complut dans des accords de robes blanches et de chevelures blondes lustrés d'une touche précieuse. Ad. Dillens, à son tour, alluma d'une pointe de vermillon ses trognes de reîtres. Avant lui, son frère Henri s'était fait rechercher pour ses sépias.

Tandis que cet art d'émotion et de caprice s'animait d'une fleur de poésie, un procédé bien différent, mais qui avait charmé longtemps les imaginations éprises des grâces mignardes, fluctuait vers son déclin. La miniature finit, en effet, par disparaître des Salons de peinture, après avoir lui d'un dernier éclat sous la main de Delatour, Ducaju et de Mmes Van Assche, Ducaju et Stapleaux.

En revanche, la sévère peinture sur vitraux, réveillée par le goût des études archéologiques, tentait de renouer la tradition rompue des rutilantes verrières gothiques; les bienheureux, auréolés de nimbes, revêtirent, comme par le passé, les ors froids de leurs chasubles et profilèrent leurs raides postures mystiques sur des fonds d'outre-mer; il y eut un renouveau d'imaginations paradisiaques parmi les peintres verriers. Capronier, qui employa à son œuvre les cartons de Ch. de Groux, et, après lui, Dobbelaere retrouvèrent les tons ardents, les chatoyantes et sombres diaprures qui allument les rosaces des vieilles cathédrales. Cependant, cet art un peu mort, naturellement asservi aux formules archaïques, demeurait en dehors du courant qui emportait à la vie la peinture et la sculpture.

CHAPITRE XII.

La sculpture : caractère de la renaissance de cet art à partir de 1830. — Débuts de Guill. Geefs. — La sculpture aux Salons de 1836, 1839, 1842 et suivants. — Les débuts. — Idéal reflété par les principales œuvres de l'époque. — Geefs, Simonis, Fraikin, J. Jacquet. — Qualités et défauts de l'école.

Dès 1830, la sculpture avait subi une transformation graduelle. Désertant les froides régions purement classiques, elle s'était tournée vers la nature et tâchait d'en refléter l'animation dans des œuvres quelquefois vraiment sculpturales. Le caractère de cette époque pourrait se définir par l'expression de naturalisme modéré, non point tout à fait affranchi encore des conventions, mais déjà audacieux en raison des tentatives par lesquelles il cherchait à se rapprocher des mouvements particuliers au corps humain.

Nous avons vu combien grande est la difficulté de s'arracher aux usages établis, dans les manifestations du sentiment artistique : les plus indépendants sont encore en butte aux obsessions de la routine, et il semble qu'un idéal nouveau ne puisse définitivement s'établir qu'après un lent déblaiement de l'idéal antérieur. Ce n'est pas tout, en effet, pour l'artiste imaginatif, de ressentir profondément la condition qu'une société renouvelée fait aux arts; il n'est réellement complet que s'il parvient à donner un corps nouveau à cette âme nouvelle qu'il sent flotter autour de lui.

Nous assisterons donc, dans la sculpture, à une évolution pareille à celle que nous avons remarquée dans la peinture : le marbre ne se dégrossira pas tout d'une fois sous les mains qui le travaillent; avant de pouvoir contempler la forme dans

sa mobilité, nous aurons à traverser un peuple de figures plongées jusqu'aux hanches dans une idéalité exclusivement païenne et classique, comme dans une gaîne où se meurt la fine plante humaine. Considérons donc la production que nous allons examiner comme l'effort pour concilier les éléments apportés par la tradition avec les nécessités engendrées par une manière différente de sentir. Généralement, par l'effet d'une éducation savante et nourrie du passé, le travail manuel, la préoccupation des lignes largement balancées, le souci de l'enveloppe extérieure arrêtée dans un trait de grâce ou de force enfin, le souvenir des grands modèles du passé l'emporteront sur les facultés spontanées de la création. On ne s'attaquera résolûment à la vie qu'après avoir fait tomber successivement les voiles sous lesquels se dérobent ses intimités. Ainsi, les peintres étaient longtemps demeurés soumis à un idéal préconçu de sentimentalité et de noblesse avant d'oser faire concourir le réel à l'expression du beau.

Quelques artistes bien doués caractérisent particulièrement l'indécision de cette période de gestation : ils ont en commun la soumission à de certaines méthodes acceptées, le besoin de se faire une technique individuelle et, d'autre part, après le long silence de leur art, un jet inépuisable de réalisations par lesquelles ils semblent se soulager d'un poids séculairement accumulé. L'œuvre de Guillaume Geefs, de Simonis et de Fraikin, pour ne citer que ces vétérans de la statuaire nationale, se distingue, en effet, par son abondance, sa variété, ses énergies d'invention, sa verve soutenue, la facilité de son exécution, une chaleur particulière de conception et, dans un autre ordre d'idées, par l'ambiguïté des tendances tout à la fois romaines, grecques et flamandes, sans expression déterminée de style ni d'époque. Quelquefois, ils sont puissants, hardis, en avance sur leur temps, et alors on voit apparaître le *Godefroid de Bouillon;* mais, le plus souvent, une prudence les retient dans des originalités tempérées. Ils manient, du reste, avec des adresses égales, le nu et le drapé, traitent indifféremment l'élégie, le drame et l'idylle, mettant à profit l'héritage des écoles d'art, en praticiens expérimentés, pour qui le génie est surtout l'application.

En moins de six ans, Guillaume Geefs termine les modèles des statues pour les monuments du comte Frédéric de Mérode et du général Belliard, une figure à genoux dans l'attitude de la prière, un génie jetant des fleurs sur une tombe, un Saint Joseph et un Enfant Jésus en pierre, une Espérance rêvant à l'immortalité, la grande Liberté de la place des Martyrs et une des quatre allégories du soubassement, le bronze de Grétry pour la ville de Liège, un marbre de jeune femme couchée sur un tombeau pour une église d'Anvers, le modèle de la statue en pierre du Rubens de la place de Meir, vingt à trente bustes de personnages et de bourgeois, et tous ces ouvrages témoignent d'un esprit discipliné, actif, entreprenant, dont l'écueil est sa facilité même. Mais, si superficielles que soient généralement des improvisations, il en est parmi ces œuvres qui, actuellement encore, ont une signification particulière. Impossible, en effet, de n'être point frappé de la visée toute réaliste qui signale la statue du comte de Mérode. La pusillanimité classique était bien morte pour qu'un sculpteur se risquât à cette licence de la blouse bouffante et flasque, reproduisant le costume des patriotes du temps, au lieu de partager en tuyaux symétriques un bout de draperie copiée sur l'antique.

Ce même artiste, si indépendant dans un monument de style austère, devait, il est vrai, dans une statue autrement accessible au détail populaire, la Geneviève de Brabant, se contredire par l'étalage d'une nudité essentiellement païenne.

Le Salon de 1835, où parurent les deux statues, groupa la jeune école de sculpture. On y vit Joseph Geefs, L. Jehotte, Stas, Buckens, Van Gheel avec sa statue en bronze du prince Charles de Lorraine, et un débutant, Eugène Simonis. Celui-ci se révélait dans deux compositions : un guerrier défendant l'étendard de la patrie et un jeune enfant essayant de soustraire un lapin aux poursuites d'une levrette.

Il y eut unanimité pour reconnaître du mouvement dans le héros, de la rondeur et de la grâce dans l'éphèbe, et ce don de caractériser des sujets différents par des lignes parlantes fit pressentir la chaude impression de vie que l'artiste devait mettre plus tard dans ses œuvres. Charles Geerts se rappro-

chait également de la nature dans un *Quinte Matsys* au costume fouillé et d'une bonne couleur historique. Enfin, de Kuyper, dans sa *Justice protégeant l'innocence* drapée avec style, mais mollement exécutée, sacrifiait à l'expression théâtrale, de laquelle commençaient à se départir les autres.

Le mouvement s'accentua au Salon de 1839.

Simonis y reparut avec des sujets variés : l'*Innocence*, symbolisée par une jeune fille lutinant une vipère, le modèle en plâtre de la statue de la *Charité* pour le monument du chanoine Triest, un enfant jouant avec des fleurs, et une fillette sautant à la corde; en même temps, il modelait quelques souples silhouettes d'animaux.

Guill. Geefs traitait une élégie : son jeune pâtre des premiers temps du christianisme déposant des fleurs sur la tombe de son amie se massait dans une ligne élégante qui manquait toutefois de solidité; mais les fines mélancolies de la mort étaient répandues sur le corps infléchi de l'adolescent, avec ce charme funèbre auquel se complut souvent le sculpteur.

Ses deux frères, Joseph et Aloys Geefs, Tuerlinckx, Puyenbroeck, de Kuyper, chacun dans sa mesure, s'efforçaient de dégager des formes précises et animées. Ch. Geerts, de son côté, attaquait les grands nus musclés dans un groupe colossal, bâti à la force des bras et représentant une scène du déluge. On sortait du maigre idéal étriqué, pour tenter les torses charpentés, les structures puissantes, les fermes accents des belles époques. Un compte rendu du temps émet même l'étiquette « naturaliste » à propos des ouvrages de Jehotte. C'est la première fois que le mot est dit, et il ne tardera pas à devenir la devise des chercheurs résolus.

Comme dans la peinture, les débuts se pressent en ces années d'actif labeur. En 1842, Fraikin, transfuge de l'officine paternelle, où son pilon avait jusqu'alors broyé les sels pharmaceutiques, révèle brusquement un sentiment de la grâce dans une figure de jeune fille agaçant une colombe et personnifiant la *Candeur*. Jacquet cherche la grandeur sévère des apostolats dans un Saint Paul. Un large courant d'art s'établit dans les ateliers. Guill. Geefs, sollicité de nouveau par l'idée de la mort, taille dans le marbre la grave et douce figure de la

Malibran, à laquelle il prête l'attitude d'un esprit montant au ciel. Et, en 1843, Simonis, mis hors pair par le progrès de ses fortes études, est chargé par l'État de la statue en bronze de Godefroid de Bouillon.

En même temps, Jos. Geefs reçoit la commande de la statue d'André Vésale, Guill. Geefs, qui vient de terminer sa chaire en style roman pour l'église de Lierre, découvre sa chaire en gothique flamboyant pour l'église Saint-Paul, à Liège, et Simonis est tancé par la critique pour les détails réalistes de son *Bambin malheureux,* qu'il envoie à Paris. Les artistes sont tous préoccupés de grandes conceptions; le maillet dégrossit le marbre à grands coups, et la presse, qui s'intéresse aux œuvres artistiques, comme à un stimulant national, signale successivement, dès 1845, l'*Amour captif* de Fraikin, la *Vénus* de Jacquet et le *Boduognat* de Ducaju.

Elles s'apparentèrent, lors du Salon de 1848, ces œuvres d'une veine chaque jour plus riche, au *Godefroid de Bouillon* de Simonis et au *Prince de Lorraine* de Jehotte. Ducaju avait modelé son héros dans des dimensions énormes, avec une exagération de muscles où se retrouvait le goût flamand, et Jacquet avait joint à l'envoi de sa *Vénus,* souplement allongée dans un étirement gracile, mais un peu molle de style, le groupe charmant et tragique de la *Première nuit d'exil,* où Ève, alanguie par les caresses maritales, dormait aux genoux d'Adam, pensif et déjà troublé par les approches de Dieu. Bourré, enfin, qui devait être si tôt moissonné, révélait un sens particulier de la grande sculpture dans un morceau expressif, le *Sauvage surpris par un serpent,* qui faisait penser aux musculatures torsionnées du Laocoon.

C'est presque une époque climatérique dans l'histoire de l'art statuaire en Belgique. Les élégances du corps nu, étalées dans des mouvements naturels, ont fait craquer irrémédiablement le moule des poses purement conventionnelles : on est porté à sculpter l'homme tel qu'il apparaît chez les peintres, c'est-à-dire étudié d'après le modèle, mais anobli quant au geste et à l'expression; les visages sont empreints de noblesse, comme s'ils reflétaient une âme plus haute, et les torses se

cambrent en de fières manœuvres. Quand le cerveau aura formulé cet idéal dans sa plénitude, nous verrons succéder au goût de la grandeur une aspiration aux formes simples et naturelles.

Pour le moment, rien ne signale encore ce revirement. On obéit à l'impulsion des études nourries du XVIe siècle, tout en se conformant aux indications fournies par le modèle, et le besoin de la nature est tempéré par les souvenirs tenaces du passé. G. Jehotte, au Salon de 1851, édifie sa pathétique silhouette du *Caïn* et lui donne le dos voûté, le jeu de muscles violent d'un Atlas; les nus, cabossés et ravinés, ont dans son œuvre une turbulence caractéristique; c'est la tradition décorative substituée aux régularités géométriques. Wiertz, avec sa fièvre furieuse, semble avoir transporté dans la région des Titans les calmes méditations des artistes; et Jehotte, Jacquet, Bourré, Ducaju forment sur ses talons un groupe épique, épris du très grand et du très fort.

Ce Salon de 1851 vit, d'ailleurs, se produire d'intéressantes tendances. Jules Bertin y donna son *Andromède* et sa *Jeune fille au papillon,* Frison, un *Joueur de boules* et un *Joueur de quilles,* de Braekeleer, sa statue de la *Fragilité,* Dutrieux, une figure de *Bacchante.*

Généralement, le morceau brillait par une exécution savante qui n'était pas toujours personnelle; les intimités de la nature, le fin caractère de ressemblance physique et morale dont s'inspirèrent plus tard les sculpteurs, cédant le pas à des recherches de beaux ensembles, on délaissait pour les traits de force l'exécution du détail caressé avec cette volupté du bout des doigts si vive chez les maîtres.

Jean Geefs, cette année-là, exposait son froid et correct *Roi Metabus;* Tuerlinckx, peu monumental dans sa grande figure de *Marguerite d'Autriche.* se rattrapait aux tendresses d'une idylle virgilienne, *Daphnis et Chloé,* et Jos. Jacquet épuisait ses habiletés techniques dans l'*Aurore* et l'*Age d'or.* Deux ans après, Victor Van Hove débutait avec le *Désespoir d'Ariane.*

Cette abondante production, alimentée à la mythologie, à la religion, à l'histoire et à la nature, continuera de rappro-

cher les mêmes noms pendant un certain temps encore; puis elle se ralentira, préparant le terrain à un art moins expansif et d'un jet apaisé. La fécondité, servie par une admirable facilité au travail, semble être la marque prédominante du temps : sans effort apparent, l'imagination engendre les inspirations délicates et robustes, avec une activité qui ne tarit pas; et l'artiste, loin de se renfermer dans des spécialités, élargit aux sujets les plus variés sa conception de la ligne et de l'expression. C'est le reflet de l'universalité qui se fait remarquer dans la peinture; peintres et statuaires semblent vouloir embrasser dans leur vol les deux pôles; ils n'ont point encore l'absolu souci du vrai qui rendra si timides leurs successeurs et les retiendra hésitants, l'outil à la main, devant le modèle; une audace les emporte, au contraire, à des conquêtes faciles, dont la fragilité réconforte les austères amis du grand art aux yeux de qui la perfection ne s'obtient que par un lent et parfois rebutant travail.

C'est par centaines que se nombrent les travaux de Guill. Geefs, et il est, avec ses frères, avec Simonis, Jehotte, Jacquet, Fraikin, Ducaju, le statuaire dont les ouvrages alimentent les palais royaux, les riches demeures bourgeoises, les édifices administratifs et les places publiques. S'il fallait analyser son œuvre, on y trouverait tout à la fois la correction, la conscience, le goût, plus d'énergie que de finesse et plus de subtilité que d'ampleur, une poésie des idées exprimée par des formes quelquefois élégantes et le plus souvent poncives, une distinction d'école plutôt que de nature, beaucoup d'adresse manuelle avec une assez faible part d'originalité, une pratique considérable et un choix borné de moyens d'expression, du sentiment, mais sans émotion réelle, de l'invention, mais sans profondeur, un style généralement indécis, par moments de belle apparence et d'éclat superficiel, mais de peu de caractère; bref, un langage de parleur abondant et disert, au lieu du verbe enflammé de l'orateur.

Avec une pratique plus audacieuse, Simonis exprima une notion différente de l'art : il aimait les statues athlétiques, les manœuvres puissantes des torses, les larges structures animales, et sa conception, par un penchant irrésistible, se rap-

prochait des hautaines allures des grands païens de la Renaissance. Les blocs taillés à grands éclats le mettaient à l'aise mieux que les petits marbres où il faut serrer de près les subtiles délicatesses de la ligne. Il leur laissait volontairement quelque chose de l'ébauche originelle, en peine des masses plus que du détail.

La plupart des œuvres sorties de son ciseau se massent, en effet, dans des contours fièrement mouvementés, dont la violence à la fois pittoresque et réglée indique la trempe flamande assagie par le commerce des maîtres italiens. Il possède le caractère de force mesurée et calme qui convient aux figures sculptées pour le plein air, et l'idéal héroïque où se meut sa pensée s'agrandit des efforts qu'il fait pour le maintenir dans les limites d'une forme précise. On est frappé de l'accord qui règne chez lui entre le contour onduleux de ses statues et l'atmosphère où elles se déploient : c'est qu'il est vivement préoccupé des conditions extérieures auxquelles s'est toujours conformée la grande statuaire, et qu'il adapte son exécution aux particularités du cadre.

Rien ne se marie moins à l'air gras et moite des contrées belges que les silhouettes grêlement découpées, tandis que la rondeur nourrie et fuyante semble continuer l'espèce de nuée flottante déroulée entre ciel et terre. Il a donc introduit la couleur dans son art comme un moyen d'expression en rapport avec les nécessités de la destination, et, de tous les artistes belges de son temps, il a le mieux réalisé les visées de la sculpture monumentale. Le *Godefroid de Bouillon,* considéré justement comme le type qui caractérise le plus fidèlement sa recherche de l'expression et de l'effet, détache sur les verdures du Parc, au milieu du rectangle symétrique de la place Royale, un groupe vraiment centauresque, qui témoigne de ses énergies de main en même temps que de sa clairvoyante esthétique.

Ch.-Aug. Fraikin, pendant ce temps, détaillait les beautés souveraines du corps féminin, avec un sens maniéré et mondain de la muliébrité païenne ; Vénus, en se dépouillant de ses voiles, laissait voir une gorge déprimée par le corset et des flancs de demoiselle ; descendue de l'autel, elle n'en parais-

sait que plus accessible aux convoitises humaines ; et le joli, érigé en mode d'art sur les ruines du beau sévère, enveloppait de séductions le fin caprice provocant de sa personne.

Une imagination riante enchaîne, en effet, l'artiste dans ce monde de la grâce antique renouvelée dont il exprime la métamorphose par de molles attitudes et des coquetteries toutes chaudes d'une pensée d'amour. La volupté s'échappe ici des marbres, créés expressément, dirait-on, pour la glorifier.

La première œuvre indique déjà la pente de cet esprit doucement épicurien ; et, à travers les ans, il continue à célébrer Eros, perpétuant ainsi, mais sans libertinage, la tradition des Cythères du XVIIIe siècle. Bacchantes, cupidons captifs, baigneuses surprises, psychés appelant l'amour à leur aide, amphytrites, triomphes de Bacchus forment chez lui une mythologie aimable, familière, bourgeoise, parmi des travaux plus austères, tels que les statues en pierre pour le portail de l'hôtel de ville de Bruxelles (1845), la *Prière* (1849), la *Ville de Bruxelles* (1850), les *Trois Arts* (1854), les statues des comtes d'Egmont et de Horne, du R. P. Passerat, de Nicolaï, de Masui, etc.

A son exemple, Joseph Jacquet modela la chair féminine en poète épris des formes graciles et rondes; mais la main s'alourdissait parfois à l'exécution et le contour se noyait dans une estompe grasse, où se perdait la nerveuse personnalité du modèle. La finesse de l'être intérieur échappe presque toujours d'ailleurs à ces artistes, surtout préoccupés de l'épiderme et chez qui la sensualité du travail n'existe pas : vous vous en apercevrez au musée de Bruxelles, où sont réunis plusieurs de leurs ouvrages. La plupart se font remarquer par une belle tournure, mais on n'y sent point la palpitation des artères ni la circulation profonde de la vie. En outre, presque toutes les têtes sont empreintes d'une froide expression classique empruntée aux masques grecs. Cependant, çà et là se manifeste un effort pour rendre l'élasticité de la peau et la délicate manœuvre des muscles. Jacques de Braekeleer creuse déjà sa forme et A. Sopers accentue ses modelés. Ce sera la tâche de la génération prochaine de mettre les accents défi-

nitifs dans la statuaire un peu grosse des prédécesseurs. Ceux-ci, toutefois, ne seront pas toujours dépassés dans la statuaire décorative et monumentale; comme en peinture, nous verrons le morceau se substituer, chez les sculpteurs, à l'idéal complexe de la statue.

Une étude de l'évolution qui s'était opérée dans la sculpture ne saurait être complète sans la mention des trop rares tentatives qui signalèrent chez Wiertz le rêve de la grandeur et le don d'imprimer à ses créations l'héroïsme des lignes et de l'action.

Les trois groupes sortis de ses mains ont une beauté tourmentée, d'un effet hardiment statuaire; les formes, pleines, pittoresques, cambrées, s'y étalent à travers un sentiment remarquable du nu soumis aux conditions du mouvement. C'est le modelé large et résumé des maîtres, avec des accents où le peintre, qui était Wallon et demeura Wallon dans sa peinture, montra qu'il eût été un Flamand dans la sculpture.

A un autre point de vue, un travail d'affranchissement s'était aussi opéré dans l'architecture. On avait abandonné l'imitation servilement classique pour aborder le large champ d'études ouvert par les récentes explorations de la science. J'ai dit, dans un précédent chapitre, l'émulation qui s'était produite pour la conservation des glorieux monuments légués par le passé. Cette émulation avait petit à petit suscité chez les architectes la passion de l'art ancien; au lieu de se renfermer dans l'application de principes surannés, auxquels la routine avait une large part, ils se mirent à lire dans le grand livre des siècles, et ce genre nouveau de recherches les initia graduellement à la connaissance approfondie des styles des différentes époques.

Cependant, ce ne fut pas sans de longues tergiversations que se réalisa ce progrès. On était à ce point pénétré de l'enseignement préconisé dans les écoles qu'il paraissait impossible de s'arracher aux formules traditionnelles. Il y a quelque trente ans, en effet, celui qu'on appelait le père Suys était encore considéré comme le protagoniste de la doctrine classique.

Sorti de l'école de David, comme Navez, il en avait gardé le culte exclusif de l'antiquité, entrevue sous son angle le plus étroit. L'harmonie des proportions, si prodigieuse dans l'art grec et qui résulte de la pondération des masses, se résumait chez lui en une froide symétrie et en une sorte de parallélisme des lignes. Doué d'une intelligence réelle et vivement épris de son art, il appartenait à une époque qui malheureusement se contentait de notions incomplètes et ne voyait qu'une géométrie là où s'était épanouie une des plus belles fleurs du génie humain. Il avait, comme son contemporain, le directeur de l'académie de Bruxelles, une compréhension bornée de l'école que tous deux cherchaient à perpétuer, avec une égale ténacité dans les convictions. Professeur de la première classe d'architecture à la même institution, ce qu'il proposait constamment à ses élèves en manière de parangon, c'était l'ouvrage reproduisant les œuvres des grands prix de l'école des Beaux-Arts de Paris : il en résultait chez les disciples une application à copier le plus exactement possible les types qui leur étaient donnés comme modèles. Mais, comme les types n'étaient eux-mêmes qu'un pastiche plus ou moins heureux de l'antiquité, on aboutissait à l'imitation d'une imitation.

D'archéologie, il n'en était point question; l'enseignement du temps excluait, comme entaché de barbarie, tout ce qui n'était pas nettement classique, c'est-à-dire tout ce qui ne se rattachait pas aux monuments d'Athènes et de Rome. Au cours qui précédait immédiatement celui de Suys, tout le travail se portait sur la copie des plans et détails du pavillon Cazeaux, la création classique du maître, à l'étude de laquelle s'ajoutaient l'Hôtel Farnèse et le Palais Marini; les plus habiles, au bout d'un certain temps, étaient appelés à composer une façade d'hospice ou d'hôtel de ville, mais toujours d'après les recettes dans lesquelles semblait s'être concentrée la notion de l'art.

Ces recettes, encore une fois, ne rappelaient que lointainement l'origine à laquelle on prétendait les rattacher; non seulement la conception architecturale manquait de la grandeur sévère et de la majestueuse sérénité qui se dégagent des

monuments de l'art hellénique; mais ils ne possédaient pas davantage les formes élégantes et gracieuses du Louis XVI; seules, la raideur et la lourdeur de l'Empire caractérisaient ce style bâtard, d'une monotonie prétentieuse qui affectait une gravité officielle.

Et telle était l'influence de Suys sur l'école, que les académies de province, à l'exception toutefois de l'académie d'Anvers, qui, dans son ensemble, l'emportait sur celle de Bruxelles, s'attachaient presque unanimement aux mêmes errements et, par une soumission à des doctrines que les professeurs ne contrôlaient pas, consacraient la déplorable tendance d'un enseignement superficiel.

Cependant, il fallut bien reconnaître enfin l'insuffisance d'une pareille imitation : les artistes s'immobilisaient dans de perpétuelles redites; une indigence de formules extraordinaire signalait le vide de leur science; partout l'art était stagnant.

On institua donc des cours d'histoire, d'esthétique et d'archéologie, qui renouvelèrent les idées en développant l'étude attentive du passé. Ainsi fut rattachée la chaîne qui reliait aux grandes époques un temps jusqu'alors indifférent à la merveilleuse variété de leurs styles. Il en résulta pour l'architecture une sorte de renouveau; la vie se mit à couler dans cet art longtemps desséché; on regarda avec des yeux attendris l'effort superbe des générations antérieures. Ajoutons qu'en même temps que s'élargissait l'enseignement par la création des trois chaires, la révélation des beautés nouvelles donnait le goût de s'en approprier les reproductions graphiques; à partir de ce moment, en effet, se forment les belles bibliothèques d'architectes qui seront pour leurs successeurs, les artistes de la dernière période principalement, le réservoir auquel s'alimentera leur invention.

Mais arrêtons-nous un instant à l'œuvre des archite dont le nom se rattache à l'école de 1830. C'est d'abord la production considérable de Suys père : édifices civils, églises et maisons de particuliers. Le pavillon Cazeaux, que le maître volontiers proposait à ses élèves comme modèle, compte, en effet, au rang des ses meilleures conceptions : bâtie sur une

terrasse élevée à laquelle on arrivait par un escalier, cette habitation, démolie depuis, se faisait remarquer par son grand péristyle d'entrée, garni d'une colonnade, et ses fenêtres ornées de petites colonnes corinthiennes et surmontées de frontons. L'ensemble présentait le caractère de classique pur qui résumait pour l'artiste le desideratum des recherches architecturales. Il parut toutefois s'affranchir, dans son église de Saint-Joseph, de sa routine habituelle : l'édifice, à vrai dire, est plutôt un temple protestant qu'une église catholique; on y voit reparaître, en guise de piliers, les éternelles colonnes corinthiennes; et ces colonnes, privées d'entablement, reçoivent directement la retombée des nervures, trop délicates pour s'adapter à leurs vastes proportions. La singularité de ces combinaisons du classique et de l'ogival trahissait l'absence de notions précises, commune à tous les architectes du temps, en ce qui concerne les monuments religieux de la période gothique. Cependant la façade, mieux comprise, offrait une belle harmonie, grâce à l'habile superposition de différents ordres, et les deux tourelles pyramidales carrées qui surmontaient les parties latérales formaient une terminaison adroitement reliée au reste de la construction.

La station du Nord, de Coppens, tout en se conformant à la tradition classique dans ses grandes lignes générales, devait bientôt marquer un progrès, en raison de son aménagement intérieur, conçu selon des nécessités nouvelles. Le reproche le plus sérieux se portait sur la lourdeur des toitures qui surmontent les pavillons des angles et sur le peu d'importance du motif central du couronnement; mais l'ensemble avait de l'aspect; et, pour la première fois, on constate la présence de statues comme motifs décoratifs.

De beaucoup postérieure à l'œuvre de Coppens, la gare du Midi de Payen ne s'écartait pas de la disposition classique : il eût été difficile d'ailleurs d'attendre de l'architecte qui avait été professeur à l'académie de Bruxelles en même temps que Suys père, une dérogation aux habitudes de l'école. La conception générale pêchait par le caractère qui, en de certaines parties, dans l'avant-corps central notamment, rappelant la disposition d'un arc de triomphe, ne se rappor-

tait qu'imparfaitement à l'idée d'une gare de chemin de fer.

Même chez Cluysenaer, l'influence de l'enseignement académique se fait encore sentir, quoique à un degré inférieur. Les galeries Saint-Hubert (1846) sont un compromis entre la vieille méthode et les initiatives récentes. Déjà, toutefois, perce, sous les formes conventionnelles, le sens d'un art plus moderne, et l'introduction du marbre dans la décoration extérieure signale la préoccupation de s'arracher à la plate uniformité de l'ancien style. Quand on se reporte à la date de la construction, on ne peut méconnaître la hardiesse et la nouveauté de l'œuvre.

Avec le créateur des galeries Saint-Hubert, un élargissement se produit donc dans l'art du temps : l'extension des besoins d'une capitale chaque jour plus importante permet à Cluysenaer de se révéler avec des aptitudes imprévues, et il s'attache particulièrement à des constructions d'utilité publique, dont la destination l'oblige à varier ses modes de conception et d'aménagement.

Il édifie, en 1847, le marché couvert de la Madeleine, non moins remarquable pour l'époque que les Galeries, et lui donne la justesse et l'agrément des proportions, une colonnade symétrique d'un bel aspect et une façade renaissance italienne bien stylée; en 1852 il bâtit l'hospice des Aveugles, un corps de logis flanqué d'ailes latérales, le tout en briques, avec chapelle à campanile à l'arrière-corps, imitation assez gauche du roman byzantin, d'une bonne disposition intérieure toutefois; et il fait encore le marché du Parc, deux pavillons reliés par un grand escalier en pierre bleue, en contre-bas de la place du Congrès. Plus tard, nous le verrons se familiariser plus intimement avec les nobles élégances de la renaissance; il recherchera alors le jeu des lignes, le mouvement de la décoration, les ensembles riches et parfois surchargés, témoin les façades du nouveau Conservatoire royal, à Bruxelles.

Un an avant la construction des galeries Saint-Hubert, en 1845, un autre artiste qui devait contribuer à l'émancipation de l'architecture en Belgique, Dumont, commençait les travaux de l'église Saint-Boniface à Ixelles. Une connaissance

approfondie de l'ogive se remarquait dans l'ensemble de cet édifice, traité dans le style ogival rayonnant, avec le développement imposant de son vaisseau partagé en trois nefs et couronné de voûtes à nervures prismatiques. La même science se manifeste dans l'église de Wanfercée-Baulet, dont Dumont fournit également les plans. Mais des prédilections particulières devaient bientôt l'entraîner vers un genre d'architecture différent : il s'appliqua spécialement, en effet, à la construction des prisons cellulaires, en s'efforçant de perfectionner le système adopté pour la prison de Pentonville en Angleterre. Le type qu'il propagea en Belgique fut une sorte de gothique anglais de l'époque Tudor, participant à la fois de la forteresse, de la caserne et de la maison de reclusion, avec créneaux, tourelles et mâchecoulis, composant un aspect extérieur quasi féodal; la distribution intérieure était surtout remarquable.

L'habile architecte ne se borna pas à cette seule spécialité; la vogue s'étant rapidement attachée à son nom, il fut recherché par les particuliers, qui lui commandèrent des hôtels privés. Alors s'élevèrent ces maisons d'un goût bizarre et précieux qui soulevèrent de si vives controverses et qu'il s'appliqua à orner de motifs compliqués, avec une réelle originalité. Elles se relient, à travers le temps, à cet art ornementé dont les nouveaux boulevards bruxellois offrent des types variés et lui préparent, en quelque sorte, la voie. Il y eut, à partir de ce moment, un style nouveau qu'on se plut à baptiser du nom de celui qui l'avait employé.

Un artiste sagace et fin apparaît à peu près vers ce temps : c'est Balat. Remarquons la progression qui s'est faite dans l'école : Coppens amplifie le classique, duquel, après lui, s'écarte Cluysenaer et que répudie presque entièrement Dumont; mais à tous trois, à peu près également, manquent le goût éclairé et la notion raffinée de la mesure; et tout à coup la lacune est comblée avec l'architecte dont je viens d'écrire le nom.

On assistera toutefois, par la suite, au curieux phénomène de cet esprit ingénieux et réellement affranchi aboutissant à la froideur classique après avoir déployé, dans l'application

d'un style éminemment animé, la fantaisie la plus délicate. Pour le moment, ses prédilections se concentrent sur le genre Louis XVI; personne mieux que lui en Belgique n'en fait valoir les fines combinaisons; et quand il construit, à l'angle de la rue du Commerce et de la rue Guymard, l'hôtel qui fut un de ses premiers et décisifs succès, il n'y a qu'une voix pour en admirer la belle tenue générale et l'accord de toutes les parties entre elles. Il fut moins heureux dans une autre construction, l'hôtel du marquis d'Assche, d'un ensemble lourd, bien que combiné avec cette science particulière qui se remarque dans l'œuvre entier du maître. Ce n'était pas uniquement, d'ailleurs, un artiste épris de la grâce d'une époque charmante entre toutes et la reflétant dans d'habiles pastiches, qui quelquefois avaient le charme des originaux; c'était encore un érudit très au courant de la partie archéologique de son art et qui savait mettre au service d'une intelligence éminemment intuitive de rares facultés de réalisation : la restauration du château de Presles mit en lumière ce côté de sa personnalité. Il fut de ceux qui, se rattachant à la période d'art initiale, n'en ont pas moins poussé leurs jets vigoureux jusque dans l'art actuel.

Poelaert se rattachait à cette même période par ses débuts : il s'était d'abord destiné à la peinture, mais une influence plus forte le poussa vers l'architecture, où il devait marquer si profondément son sillon.

La direction première de son esprit se retrouve d'ailleurs dans le penchant à l'œuvre décorative et la préoccupation des masses pittoresques qui caractérisent son œuvre capitale, comprise à la façon d'un immense tableau. Même dans l'église de Laeken, de laquelle datent ses commencements d'architecte, il y a une large part pour le détail touffu, l'abondance des motifs, le style ornemental et compliqué. L'édifice, en style gothique, a de l'ampleur, sous sa conception tourmentée et comme indécise : l'artiste, malheureusement, ne put la conduire à son point d'achèvement, et, livrée aujourd'hui au culte, elle continue à présenter le mélancolique spectacle des ouvrages qui ne sont pas arrivés à terme.

Il semble, du reste, que le sort ait épuisé sur Poelaert ses

rigueurs, en l'empêchant de terminer lui-même ses principaux travaux.

L'église Sainte-Catherine, à laquelle il adapta d'une façon brillante le style de la renaissance et dont il commença l'édification, après en avoir fourni tous les plans, ne put s'achever sous sa direction, non plus que celle de Laeken et que le Palais de Justice.

En 1859, au milieu d'une grande fête politique, s'inaugurait la Colonne du Congrès; cette fois, du moins, Poelaert eut la joie de suivre jusqu'au bout la réalisation de sa pensée. Non seulement il avait dessiné le plan du monument, conçu en forme de colonne dorique avec piédestal élevé sur un premier soubassement et chapiteau à quatre faces, surmonté d'une plate-forme, mais il avait également fourni les motifs des habitations qui bornent la place au sud et au nord. C'était l'affirmation d'une individualité très particulière, absolument détachée du giron de l'école, et qui se laissait aller à ses allures primesautières avec une prédilection marquée pour la grandeur et l'effet. Il était réservé à Poelaert de faire éclater dans toute sa force un véritable tempérament d'architecte.

LIVRE II

CHAPITRE PREMIER

Henri Leys. — Le caractère de ses productions. — Sa conception réaliste de l'histoire. — Sa recherche de certains types en opposition au beau classique. — Retour aux origines. — Particularités de son œuvre. — Son école.

Henri Leys se place naturellement en tête de la période que je vais étudier : il caractérise le retour à l'étude des formes expressives, du sentiment juste dans le caractère des physionomies, de la matérialité solide des corps et des objets, des beaux tons de la peinture flamande, et il réalise l'idée d'un art national, basé sur une conception réaliste, avec l'emploi des formules qui, de tout temps, ont été le mieux appropriées au génie de la race.

L'ensemble de la production antérieure à la sienne forme l'état de transition nécessaire pour aboutir à cette manifestation, la plus haute que nous ayons observée jusqu'à présent et celle qui exercera l'influence la plus favorable au développement des tendances actuelles.

Un demi-siècle de genèse souvent pénible et troublée par des recherches quelquefois étrangères à l'art va déterminer enfin une sorte de maturité des esprits : l'expression de la nature, de particulariste et d'idéaliste qu'elle était, deviendra synthétique et naturaliste, et les anciennes abstractions feront place à la contemplation immédiate de l'homme dans son milieu.

On a prêté au maître anversois des subtilités d'esthétique qui feraient de sa création le produit alambiqué d'un esprit plus critique qu'intuitif; trouvant à la tradition des peintres du XVIIe siècle une forfaiture latine, il aurait eu l'idée de la ramener à son point de départ par l'étude des caractères distinctifs de la première école germanique. Son art affecterait ainsi une allure volontaire de protestation contre l'idéalisme des formes redondantes et étalées.

Eh bien! ce qu'on a cru voir dans son œuvre n'y existe qu'à l'état d'inspiration native, comme un fond original, et résulte bien plus d'un sentiment spontané d'artiste que d'un parti pris calculé de logicien.

Comme les vrais inventeurs, Leys est simple : il s'explique par la conformité de son penchant avec l'école qui a été sa prédilection; le réalisme des maîtres a nourri la notion qu'il se faisait des choses, comme d'un aliment fraternel; et il s'est montré seulement clairvoyant en leur demandant les matériaux qu'il n'avait pas en lui. En un mot, il a obéi à son instinct.

Cet instinct se résume, dans le dessin, par l'emploi de la ligne juste plutôt que de la belle ligne, et dans la couleur, par l'emploi des colorations franches, attaquées dans leur plein.

Vous remarquerez chez lui, comme chez Cranach, Durer et Holbein, l'expression parlante des silhouettes, la réalité rude et grossière des têtes, le craquelé des rides dans le cuir des faces, la lourdeur des épaules carrées et massives, écrasant des corps mafflus, empâtés dans leur lymphe.

Le magnifique animal humain se décompose ici dans un type dégénéré, au ventre bedonnant ou aplati, aux énormes mains grasses terminées en spatules ou creusées de ravines profondes, aux peaux flasques et coulantes, d'une viscosité maladive, ou collées à l'os comme un parchemin.

La maladie, les mélancolies de l'âme, les fatigues du labeur, les oppressions de l'état social, la tyrannie des besoins, la violentation des consciences se lisent dans cette déchéance de la noble structure des membres; et pareillement les tons

nacrés de la chair florissante se corrompent, tournent au lie de vin, ou bien prennent une pâleur cireuse.

Une seule créature fait exception, chez Leys : c'est la femme; sa fraîcheur se perpétue à travers l'universelle laideur des hommes, comme une concession au goût de l'aimable et du joli. Ni Durer, ni Cranach, ni Breughel n'ont connu cette galanterie.

Leys, attiré par la difformité du masque et de la sihouette, devait être porté à se choisir un théâtre d'action particulier : il prit donc dans l'histoire la dramatique période pendant laquelle les Flandres à l'agonie connurent, sous le talon de Philippe II, cette farouche inquisition pesant sur les consciences du poids de ses enfers et de ses cachots; et, comme il avait besoin de modèles, il adopta, pour la peindre, les êtres flétris et douloureux qui, dans Anvers, font un contraste étonnant aux hommes actifs du port, surgeons rabougris du vieux tronc flamand épuisé par les exactions sacerdotales et les rapines soldatesques.

Il avait ainsi tout à la fois une atmosphère morale éminemment tragique et des acteurs expressifs, qui se prêtaient à son idéal de vie triste et rebutée.

De plus, le costume du temps, sévère en ses larges emmanchures, lui donnait l'accent sobre et pittoresque, la tache profonde et grave, les manteaux noirs et bruns avivés d'un rouge vif de justaucorps et d'un jaune mat de buffleterie.

J'ai dit qu'il était le peintre de son instinct; mais personne n'a eu, plus que lui, l'intelligence des motifs où cet instinct pouvait se déployer à l'aise; et on a pu dire de lui qu'il était un habile homme en même temps qu'un peintre de talent.

Dès ses débuts, il fait pressentir le caractère prédominant qu'il gardera jusqu'à la fin de sa carrière. Son *Massacre des Magistrats* montre déjà, sous leur débraillé de composition, le trait net des physionomies, une psychologie réfléchie et sûre qui le met à part, dans la fabrication du temps; et les *Trentaines* de *Berthall de Haze*, à quinze ans d'intervalle, ne feront que confirmer cette tendance à l'expression forte et vraie. Cependant, il ne s'est point encore fixé à ce XVIe siècle,

dont il devait tirer de si pathétiques épisodes : il semble qu'il s'y prépare à la manière des historiens, par une assimilation graduée, et toute sa première manière s'enferme dans l'étude et le caprice du XVe siècle.

Il n'est alors qu'un brillant virtuose de carnages, semant à profusion les teintes tapageuses, dans des toiles combinées comme des bouquets; des lumières artificielles incendient ses fonds, jouent dans les bosselages de ses cuirasses, ruissellent sur les cassures de ses robes, d'après le mode de Wappers et de F. de Braekeleer. Puis, cette turbulence se calme; les boucheries cèdent le pas à des aspects tranquilles de corps de garde ou d'intérieurs bourgeois, avec la même précision dans l'expression calme que dans l'expression violente; et, enfin, il ouvre toute large la grande page de l'histoire à laquelle il se maintiendra.

C'est sa manière définitive et, comme chez tous les originaux, elle contient, en l'exagérant, tout son art antérieur.

A force de concentrer l'intérêt dans le drame moral des têtes, Leys avait fini par négliger le corps, qui demeurait dans un état de vie mal débrouillée, pareil à une gaîne inerte de statue.

Le mouvement n'existe plus, s'immobilise sur place, dans une régularité morte de bras retombants, d'échines fléchissantes ou dressées, de statures raides et figées; et comme le système s'est mis dans la conception, les figures, à l'imitation de certains tableaux de l'école, affectent une ordonnance de procession, toutes sur le même plan, ordinairement droites, et les visages plus ou moins tournés vers le spectateur.

C'est l'assimilation des anciens, poussée à ses conséquences extrêmes : les peintres flamands du XVIe siècle traitaient leurs personnages en manière de portraits, avec un scrupule infini de la ressemblance spirituelle, physique, détaillant le poil, la ride, la verrue, les moindres particularités de l'être matériel et, par un miracle de conscience naïve, arrivant ainsi à mettre en relief la personnalité morale.

Leys leur emprunta ce procédé pour caractériser la condition de ses sujets; il se fit l'imitateur de leur imitation de la nature, afin de toucher plus vite et plus profondément au

cœur du drame; et il imagina une succession de portraits, dans des actions calmes où les combats se passaient entre les angles du cerveau.

J'ajoute qu'il leur fut inférieur; il n'eut jamais, en effet, leur bonhomie, ni leur patient labeur minutieux, et tandis qu'ils peignaient la vie, lui ne peignit que de brillants fantômes, l'ombre de leurs réalités, avec une sournoiserie de pasticheur. On sait qu'il s'entourait volontiers d'images archaïques, bréviaires et missels, dont il avait fait sa contemplation constante, et petit à petit, il s'était détaché de la nature, se contentant de reproduire les formes rigides des enluminures gothiques. Même il s'oubliait à les calquer jusque dans leurs défauts de perpectives; ses figures, au lieu de se détacher dans les transparences de l'air, plaquaient sur les fonds, comme des découpures de papier; et il y avait entre les derniers et les premiers plans la même confusion à laquelle n'ont pas pris garde les candides peintres primitifs.

Nul parmi les artistes n'a montré plus d'indifférence pour les qualités habituelles du tableau du temps, l'élégance de la silhouette, la beauté des têtes, le charme de l'exécution, la correction du dessin et la mise en place des figures.

Il réalise la conception d'un art volontairement barbare, qui retourne à ses origines par haine des poncifs académiques, et préfère la mesquinerie parfois puérile des débuts à la perfection conventionnelle des apogées.

Aussi l'art contemporain fut-il bouleversé à un degré extraordinaire par ce dissident, qui faisait parler si haut la langue des ancêtres, avec de sauvages éloquences et comme le nerf d'une langue fruste et rude, depuis longtemps désapprise. Il opposait aux élégances maniérées des peuples latins, dégénérées dans une distinction banale et uniforme, les angulations de ses silhouettes crispées, ses corps tourmentés et grossiers, ses têtes bourrues de soldats roux, ses placides et indolentes figures de bourgeois aux yeux couleur de faïence, perdues dans de perpétuelles nostalgies et, pour tout dire, la sensation d'une race rêveuse, lente à l'action, mais déterminée, qui fait peu parade de la beauté charnelle et garde son estime pour les énergies mentales.

Le Nord, en effet, trouvait en ce peintre étrange, si nouveau, un poète qui le racontait, à travers une sorte de mystère voilé des âmes; il révélait les mélancolies de la vie, l'oppression des besognes quotidiennes, la résignation des esprits, le mouvement plus régulier du sang prédisposant à une existence calme, dans le recueillement du foyer domestique; et un charme d'affections simples et loyales, de douceur d'âme, de fermeté concentrée sortait de ses œuvres, invinciblement.

Leys, en effet, a eu l'intuition supérieure d'un des côtés du tempérament flamand, non point de ce tempérament tout entier : il a exprimé son apathie engourdie et méditative, la lourdeur originelle de ses membres, sa séve paresseuse à s'échauffer, et le penchant qu'il a aux songeries solitaires, affaiblissantes; il n'a point su exprimer son redressement aux heures tragiques, sa fermeté dans l'action, sa force dans le péril, son inébranlable constance dans les misères et les deuils; le citoyen, le héros, l'ouvrier armé pour la patrie ne mettent pas leurs têtes plus hautes dans le moutonnement pesant de ses personnages.

Quoi qu'il en soit, il a été l'artiste visionnaire, vivant dans le passé avec la lucidité d'un contemporain et quelquefois peignant le présent sous ce passé. Les couples qu'il assied sur un banc de pierre, contre un mur effrité et saignant, et qui, les mains enlacées, immobiles, laissent s'écouler les heures sans se rien dire, se rencontrent encore, en pays flamand, avec la même douceur de se sentir l'un près de l'autre, dans un oubli profond du monde. Marguerite, le dimanche, se rend à l'église du même pas tranquille qu'elle a dans ses toiles, les yeux perdus devant elle, comme si elle voyait se dessiner son rêve à travers la brume matinale, et son visage a la même expression tendre de jeune bête amoureuse.

Enfin, il a adapté à sa peinture des siècles écoulés ce vieil Anvers chaque jour un peu plus démodé et qui pourtant garde dans la mesquine opulence des villes modernes sa splendeur cossue et lointaine de métropole illustre toute emplie de merveilleux recoins, pignons, auvents, dais fleuronnés, pinacles dentelés, bretèques ajourées, balcons en saillie par-dessus les

trottoirs, portails gothiques écussonnés, tourelles et clochetons, toits en pointe et en escaliers, vieux escaliers raides aux rampes sculptées, chapelles allumées à l'encoignure des rues; il l'a représenté avec la moiteur grasse de l'atmosphère, la tache noyée et élargie des colorations, les moires sombres de l'humidité qui monte du sol et des canaux. Son œuvre résume ses tendresses pour ces magnificences de sa ville natale; et il les perpétue, avec une piété filiale, les interprétant dans leur belle réalité de contours fondus et de tons appuyés.

Le milieu ainsi établi, il y déploie la scène, les personnages, les costumes, les accessoires, le meuble, le train du temps, avec une inépuisable érudition rarement en défaut; et il semble pour un instant, tant l'illusion est puissante, qu'on est soi-même transporté dans les vieilles mœurs, avec une âme rassise.

L'étrangeté des figures, le parti pris des attitudes anguleuses et rigides, la bonasserie des têtes devaient agir fortement sur les esprits; il n'existait pas d'art moins conforme à la notion générale, plus mêlé de bizarreries voulues, surtout plus individualiste; et cette manifestation semblait vouloir ramener à la logique la peinture d'histoire fourvoyée, en faisant servir à l'archaïsme des sujets l'archaïsme du mode plastique.

Mais, à la longue, le procédé s'aperçut : on vit qu'il y avait une recette germanique tout aussi bien qu'une recette latine, et cette représentation de la vie qui s'opposait au maniérisme de l'école idéaliste parut à son tour maniérée, dans le simple et le populaire, comme l'autre l'était dans ses aristocratiques et païennes ambitions.

Le mode de la conception n'était pas toujours dépourvu non plus de convention. Leys affectionnait l'antithèse des jolies figures de femmes tranchant sur la laideur grossière des hommes; et quelquefois même, comme dans le *Berthall de Haze*, il se laissait aller à faire contraster les hommes entre eux. Il en résultait une discordance, par moments choquante, comme d'une visée systématique, que l'excès des oppositions rendait plus sensible encore. On percevait alors la

gêne de deux tendances différentes, l'une qui le retenait dans l'humanité étriquée et souffrante des primitifs, l'autre qui, librement développée, l'eût conduit à la beauté dans la force et la grâce.

Ces critiques écartées, il restait un ensemble émouvant de réalisations.

De même qu'il donnait aux mœurs et à la physionomie des sociétés disparues un parfait caractère d'authenticité, de même il donnait, par moments, à ses personnages l'illusion de la vie, en dehors des particularités qu'affectent les époques. Il peignait avec solidité la grasse chair fleurie des bourgeoises, les peaux rudes et parcheminées des vieillards, les pâles carnations maladives des adultes, les somptueuses étoffes lamées d'or croulant en portières, les lourds costumes de velours et de drap, les orfèvreries scintillantes et compliquées, les vieilles tentures de Cordoue, ramagées de feuillages vermeils, les bahuts chargés de vaisselles de cuivre et d'argent, ayant, du reste, la même tendresse pour tout ce qu'il peignait, nature inanimée ou vivante, et ne mettant pas la représentation d'un dressoir ou d'une tapisserie au-dessous de la représentation d'un corps de femme ou d'une tête d'homme.

Les fonds chez lui ont l'importance des figures ; il lui arrive même de les travailler avec une minutie si précise que l'accessoire devient le principal et que les personnages semblent avoir été fabriqués expressément pour le cadre qui les entoure.

Le détail curieux et rare, le relief saillant, le caprice d'une forme ouvrée, un jeu de lumière à travers des rideaux le retiennent particulièrement ; son œil de peintre est sollicité par les singularités de la ligne et du ton ; et l'on pourrait dire qu'il peint son penchant, qui est d'aimer le luxe solide, un peu lourd, de la riche vie bourgeoise. La plénitude de ses colorations, entières, juxtaposées, point fondues, s'harmonise, d'ailleurs, à ces splendeurs tranquilles.

Leys n'a pas été un créateur : il s'est borné à appliquer une formule existante, avec une ingéniosité fine.

Mais sa place est marquée dans l'art pour avoir repris

la tradition si cordialement naturaliste des anciens Flamands. A leur exemple, il a fait œuvre de peintre en subordonnant le sujet à l'imitation de la réalité et en peignant l'histoire comme ils peignaient les saintetés, à l'état de tableaux de mœurs, de portraits et d'intérieurs du temps, avec une visée familière qui ne s'embarrasse pas d'idéalisation.

Son originalité était faite de cette originalité de braves artistes épris de la nature et qui se renfermaient dans le rendu exact des particularités matérielles ou animées; mais elle manquait de la qualité suprême qui fait la grandeur et le charme de ses prédécesseurs, la naïveté. C'est que cette qualité n'est pas un produit de la culture : elle n'appartient qu'aux âmes timides, aux esprits vierges et hésitants, et généralement aux primitifs.

Leys a eu la curiosité et la malice de la naïveté, en peintre corrompu et savant qu'il était : il n'en a pas eu le don. C'est pourquoi, étudiée d'un peu près, son œuvre, qui est basée tout entière sur le sincère et profond naturalisme du xve siècle, en paraît paradoxale et diminuée, comme par l'absence d'une âme.

Il a laissé après lui une assez nombreuse école : Lies, qui l'imita dans le sentiment et le coloris, librement toutefois, avec un archaïsme moins rigoureux; Lagye, qui inclina à une peinture aigre et violente, sur un dessin tourmenté; Vinck, en qui se perpétua par moments sa touche nourrie et pleine; mais il devait particulièrement trouver son développement dans deux hommes, dont l'un, son parent et son élève, Henri de Braekeleer, s'initia de bonne heure à sa maîtrise; dont l'autre, Charles de Groux, subit indirectement son influence.



CHAPITRE II.

Charles de Groux. — Sa conception de la figure différente de celle de Leys. — Son penchant pour les sujets tristes. — Son idéal d'accord avec son instinct. — Il peint le vice et la misère. — Absence de dogmatisme. — Pourquoi il ne ressemble pas à Courbet, à qui on l'a comparé. — Il a créé un genre. — Tassaert. — De Groux moraliste. — Similitudes avec Leys. — Comment il peint l'histoire et le sujet religieux. — La sincérité fut la condition de son art. — Son principe d'art lui survécut. — Son influence sur l'art du temps.

Comme Leys, de Groux aima les figures souffrantes, mais il les aima d'un amour différent. Une pitié l'attachait au monde des humbles et des endoloris, et il reportait sur eux la mélancolie dont il souffrait lui-même.

Tandis que, chez le peintre anversois, la tristesse des petits procède d'un caprice du cerveau et ne dépasse pas l'épiderme, elle ronge les âmes, chez le peintre bruxellois, d'un incurable mal.

Le premier gardait, en peignant son XVIe siècle si troublé, la sérénité d'un homme qui manie une époque lointaine, et tranquillement il réglait ses mises en scène, avec la patience froide d'un régisseur; le second, au contraire, pénétrait dans l'existence des malheureux qu'il représentait, et son cœur saignait de les voir saigner.

On comprend que Leys, dans ses aises de grand peintre riche, au milieu du train d'une maison largement garnie, ne se soit pas mêlé volontiers au peuple misérable des ruelles laissant passer sa chair sous ses haillons; ses petites gens sont encore des bourgeois d'une tenue décente et correcte,

qui, dans les malheurs politiques, ont su se conserver un cellier, une bonne table et des dressoirs chargés d'argenterie.

A l'opposé, l'auteur du *Mercredi des Cendres*, vivant d'une vie étroite dans un faubourg reculé, non loin des ménages gênés, des visages angoissés, des pâles infortunes, s'écartait volontairement de la grasse existence bourgeoise et se laissait aller à son penchant pour l'existence sans joie de l'ouvrier[1].

Les sombres fleurs de la misère avaient à ses yeux des splendeurs mornes qu'il préférait aux fraîcheurs épanouies des roses riches et saines; et il ne se borna pas à côtoyer la vallée de larmes vers laquelle l'attirait son humeur, il la parcourut dans sa profondeur, touchant à toutes les détresses, remuant les agonies, tourmentant les vices, faisant crier son cri à l'humanité, avec une rigueur douloureuse d'observation.

Les lividités d'un jour de pluie, la mélancolie des toits ensevelis sous un linceul de neige, l'aube verte pénétrant sournoisement dans les chambres indigentes, la lourdeur des noires atmosphères automnales, remplaçaient dans ses toiles le ruissellement limpide des lumières recherché par les autres artistes. Vous n'y rencontrerez pas les chaudes sensualités des matinées de printemps, avec leurs gaîtés épandues, leurs frémissements de papillons dans la clarté, leur bourdonnement d'ailes et de chansons. C'est à peine si, çà et là, un bout de verdure allume les uniformités fuligineuses de son coloris, sombre comme la vie des désespérés auxquels il se complaît. Le désenchantement règne sans partage dans son œuvre.

Elle n'est pas faite, à coup sûr, pour les heureux de ce monde, ni pour les contemplations riantes des boudoirs.

Un étalage de plaies vives lui donne l'air d'un hôpital où, martyrisés, palpitent, dans le fiel et le sang, des cœurs, de tristes cœurs voués dès le berceau aux désolations, aux inter-

[1] Ses principales œuvres s'espacent ainsi, aux expositions de Bruxelles : En 1845, *les Fainéants*, *la Famille malheureuse*, *le Mercredi des Cendres*, *Rixe au Cabaret;* en 1857, *Pèlerinage à Saint-Guidon*, *Scène d'hiver*, *Pèlerinage à Dieghem;* en 1860, *Charles-Quint recevant le viatique*, *François Junius prêchant la réforme à Anvers;* en 1866, *le Mercredi des Cendres;* en 1869, *le Pèlerinage* et *la Séparation*.

Il mourut en 1870.

minables journées grelottantes, au deuil des unions mal assorties, au désir inassouvi des choses nécessaires.

Et impitoyablement, comme un chirurgien coupant des membres, tournant autour des lits, maniant de la chair malade, il fait de son art une clinique, souvent brutale, où son pinceau se trempe dans toutes les blessures.

Soyez rassuré, du reste : le peintre est un honnête homme; il ne cède pas à un désir inavouable de grossir les torts de l'humanité dans cette éternelle querelle du prolétariat; il ne fait pas de polémique. Comme d'autres ont exprimé les élégances mondaines, les beaux messieurs aux attitudes raides et nobles, les chairs de femmes élastiques et fines, noyées dans les gazes et les satins, il a exprimé la bassesse des conditions, le croupissement des âmes, la grossièreté des esprits, les pauvretés glacées de la maison, la solitude du foyer sans père souvent, sans mère quelquefois; puis encore, dans le détail, le meuble rare et brisé, ayant partout la félure des vieux objets lentement tombés en décrépitude, le linge sale et empuanti par les sueurs, la peau blafarde et éreintée, couturée de plis, fleurie d'érosions, écaillée de gerçures, telle que la font le travail et le manque de nourriture; bref, le dépérissement continu des êtres et des choses sous l'action des fatalités sociales.

Son idéal ne dépasse pas le seuil des caves et des mansardes; il est le peintre des malheureux, par une nécessité de son esprit et par un état souffrant de son organisme, aussi naturellement que les beaux artistes de tout à l'heure sont les poètes de la grâce et du sourire; et il ne mêle à sa peinture ni sarcasme ni doléances, ne penchant pas plus du côté du panégyrique que du côté du pamphlet et se contentant de peindre la réalité, comme il la sent, avec l'émotion de ses entrailles, sans dogmatiser.

La lutte du capital et du travail le laisse désintéressé, on le devine; il n'intervient pas à titre de médiateur dans les rapports du patron et de l'ouvrier; il n'a ni l'allure militante d'un polémiste ni la réflexion inflexible d'un philosophe.

La moralité qui se dégage de l'ensemble de ses peintures résulte d'une impression instinctive bien plus que d'une

pensée nettement formulée, et l'on est touché dans l'âme avant d'être atteint dans le cerveau.

Ainsi Charles de Groux continuait en l'élargissant la tendance déjà signalée chez Eugène de Block, et définitivement installait le peuple dans l'art, lui donnait, après un long stage et des acheminements progressifs, ses lettres de naturalisation, se conformant, d'instinct plutôt que de raison, à l'évolution des idées démocratiques et sociales, défendues par Proudhon dans le livre et par Courbet dans le tableau, mais, bien autrement que celui-ci, loyal, attendri et logique avec lui-même.

On a voulu établir une parenté entre le peintre du *Conscrit* et le peintre des *Casseurs de pierres;* elle n'existe, en réalité, pas plus dans le mode de la conception que dans l'exécution proprement dite.

Courbet avait une virtuosité étincelante de peintre amoureux des satins, des carnations lustrées, des gorges éblouissantes et étalées, des beaux paysages traités comme des fourrures par tons rutilants ou sourds, çà et là pâlis d'usure, ailleurs flambants de clarté, toujours sensuels et vibrants; et ses étonnants instincts de coloriste matériel, appliqués à l'épiderme des choses, absorbaient la spiritualité grave du sujet.

De Groux, au rebours, peintre maigre, étriqué, tourné au noir, avec des lourdeurs d'aspect, de brutales dissonances voulues et, par moments, une affectation de vulgarité, généralisait dans la couleur l'impression morale de ses tableaux; les tons aigres et violents indiquaient un état aigu de crise, comme des sonorités de cuivre dans une symphonie; et il les détachait sur la basse sourde de ses fonds, noyés dans des teintes de crépuscule, pour mieux faire sentir l'absence des horizons et l'éternel ennui de l'existence.

Courbet, d'ailleurs, maniait l'humanité avec un rire gai, de grosses malices d'observation, en grand peintre rabelaisien, tandis que, plus humble, le pauvre de Groux, souffrant lui-même, frêle, chétif, mettait partout dans ses drames le profond sentiment de la mort.

Elle hante son œuvre comme elle hantait son esprit; et la maigreur des corps, la cavité des joues, la saillie des clavi-

cules s'aperçoivent dans ses personnages comme une préparation au cimetière.

Par ce côté, comme par la volonté de n'exprimer que le réel, dans un de ses aspects seulement, la laideur tragique du peuple, son vice, sa déchéance et la déchéance de tout ce qui l'entoure, il offre une unité terrible, qui lui fait une physionomie tranchée parmi les peintres contemporains.

Quel autre avant lui avait peint la souffrance et la rudesse des ouvriers dans leur réalité crue, sans adoucissement ni exagération?

Tassaert s'était fait le Béranger des mansardes où les grisettes se tuent par le charbon, entre deux rêves, avec un pâle sourire sur les lèvres; il n'eût pas montré la nudité noire d'un galetas, sinistre comme une morgue, avec le hérissement farouche d'un cadavre sous les draps; une grâce toute française tempérait en lui la tristesse.

Notre artiste osa être tragique jusqu'au bout; il peignit l'assommoir, avant qu'on n'en fît des romans, le chancellement de l'ivrogne rentrant chez lui, l'hébétude des figures grimaçant dans la fumée des cabarets, la rixe dégénérée en tuerie, et parallèlement le grelottement des petits, bleus et nus, dans la chambre sans feu, le labeur ininterrompu de la mère sous le jour assombri des vitres, le vide des berceaux, et, dans une demi-teinte livide, un profil de cadavre aplati sur un grabat.

Il continua à sa manière, en artiste pincé, parfois lugubre, et qui ne sait plus rire, avec un esprit de croque-mort, si vous voulez, la tradition des moralistes, celle de Jan Steen et d'Adriaen Brauwer surtout, si gaiement terrible; mais, tout différent qu'il soit d'eux à ce point de vue, il garde un lien de famille dans cette âpreté à tout dire qui leur fut commune.

Quelquefois, il est vrai, la note s'adoucit : il montre alors la monotonie régulière et lourde des besognes vulgaires, la longueur des après-midi passées à réparer les hardes du mari et des enfants, le piétinement harassé des mendiants dans la boue des rues, des flâneries de pauvres gens demi-gelés autour du fourneau d'un épicier torréfiant son café, un ramassis de vagabonds jouant au bouchon dans l'angle d'une rue; et

d'autres fois, se laissant aller à des attendrissements, il représente des galopées saccadées de pauvres diables pèlerinant, pieds nus, hâves, éreintés, dans des chemins pierreux, les affolements d'une mère intercédant au pied d'un calvaire pour son enfant à l'agonie, l'ombre humide des églises remplie d'échines ployées, de postures suppliantes, de mains tendues vers le tabernacle.

Comme chez Leys, qu'il rappelle souvent, les figures sont émaciées, rigides, cireuses, sous le collant des lambeaux moulés comme des suaires, et se terminent dans des extrémités vagues, mal attachées, les pieds et les mains à peine indiqués.

Il emploie, du reste, presque toujours le même type, long, busqué, évidé aux joues, d'une grâce maladive et fine, surtout chez les femmes, qui à la fin pourtant lasse comme une convention. On sent trop qu'il ne se renouvelait pas dans l'étude directe de la nature, et que son observation ne s'alimentait qu'en soi-même.

Comme Leys encore, il avait fini par s'immobiliser dans les contemplations intérieures; il contracte alors une manière gothique, figée par l'absence du geste et la raideur des silhouettes, qui rend l'assimilation plus frappante.

Tous deux s'étaient rencontrés, d'ailleurs, dans une passion commune pour les vieux coins de ville, les murs aux pierres effritées et moisies, la sourde atmosphère grise enveloppant les maisons comme d'un perpétuel crépuscule. Mais de Groux simplifiait le détail, au lieu d'en épuiser la minutie, et, s'il n'atteignait pas toujours à la grandeur, il savait du moins dégager fortement l'émotion.

Le *Bénédicité* du Musée de Bruxelles s'emplit d'un silence religieux, quasi solennel, par-dessus le fléchissement des épaules et le recueillement des visages. De même, il y a un grand frisson dans le *Junius prêchant la réforme à Anvers* [1]. Et ces deux toiles résument, en quelque sorte, toute la nature de cet esprit épris de réalité et inquiet d'idéal, mais gêné par un mécanisme imparfait. Il ne possédait pas la plénitude

[1] Au Musée des modernes.

de science qui fait les maîtres ; les aspirations presque toujours l'emportèrent chez lui sur les réalisations. Il manqua de cet équilibre de la tête et de la main, indispensable à l'artiste, penseur compliqué d'ouvrier.

Charles de Groux, on le sait, toucha à l'histoire : le gouvernement l'avait même chargé de la décoration des Halles d'Ypres, mais la mort ne lui permit pas d'exécuter ce grand travail. Il avait, d'ailleurs, donné sa mesure dans les *Derniers moments de Charles-Quint,* empreints de la gravité qu'il mettait dans ses autres compositions; hormis l'apparat nécessaire du costume, c'était le drame bourgeois de la mort, dans un milieu de famille; vraisemblablement le peintre n'eût pas exprimé d'une manière différente la fin d'un paysan.

Il avait abordé aussi la peinture religieuse, mais accessoirement, plutôt en vue d'un salaire que par vocation bien déterminée.

Les formules abstraites n'allaient pas d'ailleurs à son instinct de réaliste, non plus que les besognes de commande ne s'accordaient avec le caractère tout personnel de son invention.

Il était de ces artistes lents et méditatifs dont le dur labeur, pour s'échauffer, a besoin de préparations soutenues, et il se créait à lui-même son monde, avec une opiniâtreté où n'entrait pour rien la spontanéité de l'improvisation.

Cependant la religion, dans ses manifestations extérieures, le tenta. Il comprenait qu'un lien profond unit le prêtre aux déshérités, et il le montra à l'autel dans la fumée des encensoirs, sur la grand'route portant le viatique aux moribonds, autour de son église guidant la procession des pèlerins, tantôt dans sa chasuble lamée d'or, doux et bénissant, tantôt dans sa rigide soutane noire, inflexible et hautain, tel qu'il apparaît aux humbles, bon, secourable, ouvrier des œuvres miséricordieuses.

De Groux, en effet, ne prit point parti; l'exagération caricaturale, le grossissement en vue d'une thèse, l'irritation des peintres de combat manquèrent totalement à cet honnête homme candide dont on a voulu faire un révolutionnaire et qui se fût reproché comme un acte de mauvaise foi d'altérer la notion essentielle des êtres et des choses.

La sincérité fut la condition de son art : de même qu'il peignit les pauvres gens comme s'il vivait parmi eux, partageant leurs angoisses, leur dénuement et leurs superstitions, de même il peignit le prêtre au milieu des pratiques du culte comme s'il y croyait, avec la ferveur humble du peuple qu'il représentait agenouillé dans les chapelles. Il affirmait ainsi la nécessité pour le peintre d'être l'homme de sa peinture, et l'ouvrier, le conscrit, le curé de campagne lui semblaient des frères, auxquels il ne se croyait pas supérieur.

Charles de Groux ne laissa pas une tradition comme Leys; mais son principe d'art lui survécut. Un accroissement de réalité entre avec lui dans l'école, et petit à petit détermine une évolution qui ne s'arrêtera plus.

On remarque d'abord une conformité dans le choix des sujets; en 1854, Lambrichs peint un tableau qu'il intitule *Misère;* en 1855, Alf. Stevens fait sa *Mendiante* et ses *Chasseurs de Vincennes,* ou pour rappeler son vrai titre : *Ce qu'on appelle le Vagabondage;* Constantin Meunier envoie au Salon de 1857 une *Salle Saint-Roch,* dans des gris funèbres et sourds; et, la même année, Louis Dubois se révèle avec un *Prêtre allant célébrer la messe.* Il existe ainsi dans l'art, en dehors des grands courants, des modes momentanées qui se caractérisent par la complaisance pour certaines formules ; la note pathétique de de Groux remua fortement les ateliers.

Un parti pris de déserter l'invention historique commence dès lors à se remarquer chez les peintres : ils regardent autour d'eux et sont surtout séduits par le sentiment de la couleur et le caractère de la donnée générale.

En même temps, les fadeurs roses, les tons de convention, la fleur fausse et surchauffée des anciennes palettes, ce brillant mensonge de Wappers, de Gallait, de de Block, de Willems fait place à une brutalité rude des colorations.

Il y a même un excès de réaction : on est tenté de ne considérer la nature que sous ses aspects noirs, par une application mal entendue des valeurs solides et appuyées. Un crêpe semble s'être interposé entre l'œil et l'objet; et, à l'imitation des personnages de de Groux, les figures sont cerclées d'ombres dures, avec des salissures traînant dans les pâtes, volontairement.

On devine un renouvellement des conditions du métier, une initiation aux tons nourris et pleins, une tension plus nerveuse de l'optique, en même temps qu'une virtuosité plus ferme et une manipulation plus robuste.

C'est une ère de peinture qui s'annonce; Alfred Stevens et Henri de Braekeleer dans la figure, Hipp. Boulenger dans le paysage, Louis Dubois dans la nature morte, en seront, parmi bien d'autres, les interprètes brillants.



CHAPITRE III.

Florent Willems. — La tradition de Terburg s'aperçoit en lui. — Caractères de sa peinture. — Son idéal. — Alfred Stevens. — Première tentative dans la voie moderne. — Il s'en écarte un moment, mais pour y revenir bientôt après, définitivement. — Ses succès aux expositions. — Nomenclature de quelques-uns de ses tableaux. — Le *Bain* et la *Japonaise* signalent une manière nouvelle. — Sa préoccupation de l'exécution. — Il est réellement le peintre de la modernité. — Pour l'exprimer, il choisit la femme. — Caractère de son œuvre. — Il crée une école. — Arthur Stevens et son rôle en tant que critique et que marchand de tableaux. — De Jonghe. — Baugniet. — Jan et Franz Verhas. — Leur production.

Un peintre était remonté à la tradition de Terburg pour peindre la femme dans l'éclat de sa chair et de ses atours : Florent Willems, en effet, sembla se dérober à l'observation de la vie contemporaine afin de mieux exprimer le charme tranquille des sujets où la grâce féminine n'apparaît que comme un accessoire. Il n'aborda point la passion, côtoya le drame sans s'y arrêter, et, avec une constance étonnante, peignit des personnes sereines, dont le cœur sommeillait sous de beaux satins. Nul plus que lui, dans tout l'art contemporain, n'a eu le don d'adapter une couleur conventionnelle et brillante à des figures chez lesquelles le rouge sang animal est remplacé par une sorte de clarté lactée; nul n'a mis un sentiment plus délicat des joliesses mondaines au service d'un pinceau plus chatoyant et plus charmeur; la faveur universelle l'a acclamé roi dans le domaine de l'art aimable.

Toutes les qualités qui plaisent, il les a possédées en même temps qu'une rare adresse à simuler la vie, sans sortir des idéalisations poétiques. Ses femmes, minces et allongées comme des statuettes florentines, s'alanguissent dans les élégances

morbides, sous des peaux satinées dont le chatoiement pâle s'accorde aux flammes sourdes des étoffes dont elles sont parées; un lustre de fine porcelaine glace leurs visages et leurs mains; elles ont la fragilité et le miroitant des sèvres les plus exquis. Et comme si le mouvement de la pensée et du corps devait nuire à leurs attitudes savantes, réglées à plaisir pour faire valoir la sveltesse d'un cou, la courbure d'une épaule ou l'ondoiement d'une taille, elles demeurent immobiles avec des gestes à peine ébauchés, les yeux et le sourire perdus devant elles. Le peintre leur a donné la bêtise, de peur que leur beauté ne s'en allât à travers leur esprit; elles sont belles, en effet, avec insignifiance. Rien, chez elles, n'indique l'être irrité et perfide que peindra plus tard Alfred Stevens : ce sont des anges en pâte tendre; et le maître leur a seulement permis la rêverie. De leurs yeux de pervenche, elles suivent dans l'air des chimères peu troublantes, ou pensent au beau jeune homme qui leur fera la cour.

Les hommes, d'ailleurs, partagent avec la femme, dans l'œuvre de Willems, le secret de ces grâces mièvres qu'il raffine avec une si extrême habileté; la moustache lissée en accroche-cœur, ils ont la joue pâle, l'œil velouté, la chevelure retombante et bouclée des fils de roi, tels qu'on les voit dans les contes de fées; c'est à peine si la virilité se trahit en eux par un contour plus nerveux et une allure plus décidée; leur démarche balancée, la lenteur de leurs gestes, la minceur souple de leur échine les rend pareils aux dames dont ils sollicitent un aveu; et comme elles, ils ont une beauté bête et musquée. L'art de Wappers et de De Keyzer apparaît ici une dernière fois, dans une sorte d'épanouissement suprême; c'est le point de floraison le plus haut qu'ait atteint la grâce chevaleresque et romantique; elle ne pourra plus que décliner ensuite, jusqu'à devenir bientôt la réalité chaude, exprimée dans toute la franchise de l'accent.

Par une corrélation logique, Florent Willems devait improviser les milieux de ses tableaux de même qu'il en improvisait les personnages : la société contemporaine n'aurait pu cadrer avec les créatures privilégiées caressées par son pin-

ceau. Il imagina donc un décor spécial, d'une fantaisie brillante et somptueuse, et il le prit dans les lointains du temps, là où le contrôle n'était point possible. Ce ne sont chez lui que pourpoints, bas cliquetants d'aiguillettes, nœuds, fraises, bouffettes, traînes croulant en cassures, chapeaux à plumes : le passé lui a entr'ouvert les coins les plus délicieux de son vestiaire pour lui fournir le costume de ses petites comédies ; avec un scrupule peu rigoureux, il a peint l'habit d'une époque et n'en a peint ni l'âme ni le visage. Il n'a rien de l'historien, non plus que du moraliste; ce n'est ni un Saint-Simon ni un Brantôme; on n'aime ni ne hait dans son œuvre; mais tout le monde y a un air galant, le cœur aux lèvres, le sourire à fleur de peau, avec de la tenue et de la distinction, comme dans une féerie.

Il a exprimé, si vous voulez, le mirage de la vie; il n'est point descendu dans ses profondeurs; son art est pareil à l'amabilité des gens du monde, toute de surface, avec le vide et le froid de la mort au fond. Il est élégant, correct, fin, joli peintre et joli dessinateur : il a tous les agréments; mais ses personnages ne sont que de nobles marionnettes jouant sous le scintillement des lustres; il est le plus adroit, mais il est aussi le plus artificiel de tous les peintres.

Faire la nomenclature de ses tableaux serait difficile; sa veine s'épandit dans une production qui ne s'est presque pas ralentie. D'ailleurs, il est demeuré fidèle à ses sujets de belles dames et de beaux cavaliers, rappelant Palamédès, Terburg, Netscher. Un coloris fondu, estompé de lumière mourante, se rencontre dans ses meilleurs ouvrages; dans les autres, il est parfois aigre et sec, mais d'une sécheresse qui n'est encore qu'à lui. On pourrait dire qu'il sut toujours garder le ton du gentilhomme parmi les allures souvent brutales des brosseurs flamands, ses confrères.

Avec Alfred Stevens, la libre personnalité de l'artiste entre en scène : il ne doit rien à la tradition, et son art est l'expression propre de son cerveau. J'ai montré l'affranchissement progressif de l'école, timide encore chez Wappers, De Keyser, Wiertz et Gallait, résolu déjà chez Leys et de plus en plus élargi chez de Groux; le peintre par excellence de la moder-

nité va caractériser son émancipation complète. De même qu'une succession de genèses a été nécessaire pour amener Leys, un changement dans les conditions de l'art a été nécessaire pour produire Alf. Stevens. Cette belle fleur s'engendre d'un terreau longuement préparé par l'effort collectif des devanciers, conformément à la loi universelle de génération.

En 1855, s'affirme, chez lui, pour la première fois, la tendance à peindre la vie contemporaine; il expose, en effet, cette année-là, au Salon d'Anvers, un petit tableau qu'il intitule *Chez soi*. Une femme se chauffe les pieds au coin de son feu; elle vient de rentrer; il pleut ou il neige; et ses mains nacrées, qui ont eu froid à travers le manchon, ses joues qu'a mordues la bise, sa lèvre rose qui se détend dans la tiède chaleur de la chambre ont une douceur de chair alanguie qui fait pressentir le poète ému des élégances féminines.

L'Exposition universelle le montre, la même année, dans un courant d'idées différent (*la Poste, la Mendiante, le Premier jour de dévouement, Ce qu'on appelle le Vagabondage;* mais il revient à ses gracieux sujets féminins en 1857, époque à laquelle il expose un *Printemps*, motif charmant et doux comme une prière, et cette visite de deux dames en deuil qu'il a appelée *Consolation*, si importante dans son œuvre. La mère et la fille sont entrées chez une amie; on a causé et, comme les grandes douleurs sont toujours présentes à elles-mêmes, les larmes ont tout à coup jailli des yeux de la mère. Elle tient son mouchoir sur son visage, de sa main gantée de fil noir, et un coin du front seulement s'aperçoit entre la batiste et les bandeaux. Mais tout un drame de veillées douloureuses est contenu dans ce bout de chair où se gonflent les veines et qu'emplit l'image de la mort. Une jeune dame en blanc, assise sur un divan, tient dans ses doigts la main demeurée libre de la pauvre éplorée, et la tête penchée, doucement indifférente, elle attend que le flot des larmes se soit épanché.

Désormais la voie est fixée : le peintre n'en sortira plus.

On le retrouve aux Salons de 1861, de 1863 et de 1864; mais c'est surtout à l'Exposition universelle de 1867 qu'il se montre dans l'éclat et la variété de son genre.

L'Inde et la France fait entrevoir la révolution d'habitudes, de goûts et de sentiments, survenue avec l'idéal nouveau dont se sont épris les esprits. La *Parisienne,* en contemplation devant un objet d'ivoire travaillé, dit la curiosité passionnée avec laquelle les femmes se jetèrent sur cet art de bibelot ruineux et charmant. Une *Matinée à la campagne* est le tête-à-tête de deux dames assises sous une veranda, dans la constellation claire des verts de l'été, dont le reflet pose comme un frisson sur la chair détendue des visages. *Miss Fauvette* a presque le charme d'un roman; l'œil amoureux et la lèvre pourprée, sa mince silhouette fait venir à l'esprit le souvenir des créations de Murger. Ailleurs, la *Visite* (collection Cardon, à Bruxelles) épanouit, sur un fond de paravent arabesqué d'or, la chaude pâleur de deux mondaines en train de causer, l'une debout, en chapeau, drapée d'un cachemire merveilleux, l'autre assise, les yeux perdus devant elle. Le *Peintre et son modèle* (collection Crabbe, de Bruxelles) le représentait lui-même, accroupi sur un coin de divan, la cigarette aux doigts, tandis qu'une femme en jaune, portant dans ses cheveux, comme un diadème, le rouge-feu des vierges de Véronèse, essaye devant lui le mécanisme savant des poses. Enfin la *Rentrée dans le monde,* la *Dame en rose*, *une Bonne lettre, Fleurs d'automne*, *Confidence* étaient autant de petits chefs-d'œuvre de coloris et d'expression. Et brusquement une vierge dans une vapeur d'or, chaste comme les filles de Memling, le *Printemps,* mit son contraste imprévu parmi ces femmes de feu : c'était la strophe d'or du poème féminin; des bouches invisibles semblaient soupirer autour de l'enfant des mots d'amour et d'éternité, et le ciel se lamait d'argent au-dessus de son front comme pour le nimber.

Deux importants tableaux, le *Bain* et la *Japonaise,* révélèrent, vers ce temps, une manière nouvelle. Sa palette s'était argentée de gris vaporeux, comme d'une pâleur de jour naturel, et un nuage blond formait l'atmosphère où fleurissait la chair de la femme, toute perlée des moiteurs de la vie.

Le sujet aussi avait changé : au lieu de la mondaine parée, c'était l'Ève nue qu'il peignait. Les transparences de l'eau, dans le *Bain,* laissaient deviner le mystère d'un beau corps;

la tête, pourtant, continuait à dominer tout de sa volonté inflexible. C'était le sphinx inexorable et fermé auquel les hommes servent de pâture, la dévoreuse de cervelles, et cette effrayante apparition se parait de splendeur, dans la matérialité superbe de ses grasses lignes onduleuses et le ruissellement roux de sa toison.

Un fonds aussi généreux s'enrichit à mesure qu'il produit. Une jeunesse toujours nouvelle préside, en effet, à chacune des œuvres du peintre; chaque fois qu'il pense et qu'il travaille, il semble penser et travailler pour la première fois; et de son cerveau sort à l'infini, sans l'épuiser, le cortège des femmes auxquelles il donne la vie. Il ne me serait pas possible de suivre à la trace cette floraison touffue; je rappellerai seulement l'étonnante sensation des toiles exposées à l'Exposition universelle de 1878, et les quatre tableaux symboliques des *Saisons*, terminés pour le Palais royal de Bruxelles.

Alfred Stevens est de la famille des grands peintres. Comme eux, il est préoccupé prodigieusement de son exécution : il a l'amour des belles pâtes et des belles couleurs, et dans chaque coup de pinceau, il frappe son empreinte, ainsi que dans une médaille. La bonne peinture, il l'a prouvé, est le résultat d'un organisme sensible; les nerfs communiquent à la touche une vibration; l'œil, la main, le cerveau sont à ce point tendus pour l'élaboration mystérieuse des tons qu'il y a un tableau dans un centimètre carré : c'est que partout l'effort recommence, que la moindre touche est une opération de l'esprit et qu'une œuvre d'art se cisèle morceau par morceau, comme une orfèvrerie délicate et compliquée.

Mais la rareté de l'œuvre d'Alfred Stevens n'est pas uniquement dans l'exécution : il est du petit nombre de ceux qui serviront dans l'avenir à l'intelligence de la société actuelle. Alors que la plupart des toiles de ce temps seront muettes sur nous-mêmes, son art dira notre faiblesse et notre passion. Toujours, chez lui, vous sentirez le coup de pouce de l'artiste humain : il raconte son temps en moraliste et en historien, et ses conceptions sont en accord direct avec l'esprit moderne. Il a la concision, la netteté du livre; il enseigne;

il avertit; il est l'idéalité greffée sur la réalité; il est surtout la vie.

Arthur Stevens, son frère, a formulé sur lui ce jugement : « Il comprend que l'originalité ne réside pas dans une farce, une bizarrerie, un sujet de vingt figures, mais dans l'expression d'un sentiment humain et vrai... Il sait que la forme doit exprimer les mouvements de l'âme bien plus que les grimaces d'une figure. »

Le peintre du *Sphinx* a eu constamment, en effet, l'horreur de la sensiblerie. L'idylle et l'élégie chez lui sont discrètes; il tire ses effets moins du sujet que de la justesse de l'expression et de la tonalité : c'est à travers le coloris et dans l'exécution qu'il faut chercher son émotion. Comme les délicats, il garde une pudeur dans les larmes et les rires; ce n'est pas un poète en surface, mais en profondeur. Tantôt il égratigne la fibre nerveuse et tourmente la chair jusqu'à l'âme; tantôt il évoque les joies recueillies, les mélancolies, les aspirations du cœur, et ces réalisations ne dépassent jamais la mesure d'un idéal fin, concentré, vraiment humain et sensible. Il n'a pas moins horreur de la mise en scène et du remplissage.

Un personnage occupe presque seul son théâtre : c'est la femme; mais il n'en est pas de plus ondoyant sous le ciel, ni qui tienne par plus de liens à la destinée des hommes. Elle est comme le cœur de l'humanité, plongeant partout ses fibres profondes, à la fois greffes par la haine et guirlandes par l'amour.

Il l'a exprimée sous tous ses aspects; il l'a suivie dans toutes ses métamorphoses ; il l'a peinte maternelle ou amoureuse, alanguie ou irritée, superbe ou déchue, tombée de haut ou montée de bas; on peut dire qu'il ne l'a point calomniée. C'est par elle que nous autres nous rentrons nous-mêmes dans son œuvre, et la postérité n'aura pas de peine à dire qui nous étions, devant ces êtres maladifs et nerveux, notre plaie et notre amour.

Un monde de choses exquises l'accompagne; comme le soleil attire les fleurs des entrailles de la terre, son sourire fait naître autour d'elle des joyaux, des parures, des étoffes, tout un épanouissement de riens merveilleux où se complaisent

ses sens. Et tantôt son rêve demande à la Chine, au Japon, aux pays lointains de la chimère, les futilités éblouissantes de ses boudoirs et de ses salons; tantôt elle impose aux ouvrières de l'Occident la tâche de contourner en formes rares l'or et les métaux pour servir d'accompagnement à sa beauté. Elle est la fée d'un paradis mouvant, dont les splendeurs la laissent troublée, en quête de caprices sans cesse nouveaux; et cette inquiétude se reflète dans l'art auquel elle est mêlée.

Longtemps Stevens la peignit avec son goût du bibelot exotique, parmi les étagères chargées de dieux d'ivoire et de bronze, sur les fonds de laque des paravents, estampés d'animalités fabuleuses. Son art est donc bien complet, puisque, dans un mode plastique admirable, il a su exprimer le beau permanent et le beau transitoire, la variabilité de l'esprit à travers l'éternité de la chair. La femme ne l'a pas féminisé, d'ailleurs : comme les cerveaux mâles, il a résisté à ses charmes et lui a imposé sa virilité. Ses créations, en effet, sont fines avec solidité; en les taillant dans le marbre de la vie, ses mains robustes ont laissé à leurs contours un peu de la puissance qui les anime; instinctivement il les modèle sur sa santé, sa belle santé d'artiste demeuré Flamand au milieu des séductions parisiennes; et elles ont tout à la fois la force et la grâce, comme une race une et double, de sang riche et de névrose infinie.

Alfred Stevens a véritablement créé une école; personne, avant lui, n'avait fait de la personne féminine le fond et l'intention d'un art à part, tout d'expression fine et mordante, de sensualité émue, de chaude passion qui ne va pas jusqu'à griser l'esprit. Le premier, il a formulé le sexe dans ses rapports avec le siècle, dominateur impérieux et fragile, tel que l'ont voulu la nature et notre adoration. Et une notion nouvelle de l'art s'appuya sur cette nouveauté, pour défendre le principe de la modernité contre les abus de la peinture archaïque.

Beaudelaire et, avant lui, Diderot avaient établi la nécessité d'une conception conforme à l'idée de la société au milieu de laquelle vit l'artiste. Proudhon, à son tour, avait expliqué la

portée sociale de l'œuvre de Courbet, et incidemment de toutes les œuvres basées sur l'expression des sentiments d'une époque. Enfin, Arthur Stevens, critique très subtil en même temps que marchand de tableaux très fin, avait remué profondément les esprits, en France et en Belgique, en faveur d'un élargissement des conditions du grand art : il lui était réservé de jouer le rôle d'un agitateur et d'un apôtre, démolissant et reconstruisant, fomentant la désertion dans le camp des classiques et l'embauchage du côté des naturalistes, suscitant l'admiration pour les maîtres contemporains, les Rousseau, les Millet, les Delacroix, les Corot, les Meissonier et petit à petit les faisant circuler dans le courant de l'art belge, ayant des élèves et des clients, faisant des premiers des collectionneurs et des seconds des prosélytes, formant des galeries sans pareilles [1], semant partout enfin la graine des idées neuves et fécondes, par haine du banal et du médiocre, avec une activité d'esprit jamais lassée, une admirable intelligence des qualités du peintre, une foi quasi religieuse dans l'évangile qu'il prêchait. Cette incessante et passionnée propagande achevant le travail que les théories des critiques avaient commencé, on vit de plus en plus les artistes se partager en deux camps, dont l'un demeura attaché aux anciennes doctrines, et dont l'autre passa résolument à l'idée nouvelle.

De Jonghe, Baugniet, Jan et Franz Verhas, parmi ces derniers, évoquèrent la vision de la femme parée, à l'exemple de leur maître commun, Alfred Stevens, et la peignirent dans sa coquetterie et sa séduction, comme une belle idole attendrie par l'amour et la maternité.

De Jonghe particulièrement eut le secret des attitudes molles et languissantes, des longues silhouettes frêles détendues dans la tiédeur des sophas, des visages épanouis comme

[1] Les principales, en Belgique, sont celles de M. Jules Van Praet, du baron Goethals, de M. Prosper Crabbe, de M. Bischoffsheim, de M. J. Allard, de M. Alph. Allard, de M. V. Allard, de M. Jean Cardon, de M. Kums, de M. Isidore Van den Eynde, de M. Arthur Warocqué, de M. Cattoir, etc.

M. Arthur Stevens a aussi formé les collections du duc de Morny, du prince A. Gortschakoff et de la grande-duchesse Marie de Russie.

des fleurs parmi les mousselines, et il les étala avec une élégance raffinée de peintre un peu mièvre, mais toujours charmant, dans des intérieurs tranquilles au seuil desquels s'arrêtait la passion. Les chairs n'y font pas, comme chez l'artiste magnifique qui peignit la grande mondaine, une clarté provocante et irritée; elles ont gardé, au contraire, du pensionnat et du couvent, une blancheur tendre et saine, avec un parfum bourgeois de violette et de réséda, doucement exhalé des robes. C'est, en effet, la bourgeoise, entre son piano et sa corbeille à ouvrage, que le peintre a choisie pour l'héroïne modeste de son œuvre; la lecture du dernier roman enflamme quelquefois sa joue d'une rougeur fiévreuse, et un coin d'épaules s'aperçoit sous l'entrebâillement piquant de ses dentelles; mais on sent bien que le mari bénéficiera seul de son désir et de ses coquetteries. Dans de semblables circonstances, l'élément dramatique est forcément limité : une bouderie légère, une vivacité d'humeur, l'impatience de l'attente mettent seuls, par moments, un pli sur le front, dans l'ombre chaude des bandeaux, ou tendent l'arc des lèvres, mais discrètement, avec la mesure qui sied aux âmes naturellement calmes. Et petit à petit le sourire se remet à fleurir sur la pulpe ronde des joues, allumant l'émail des dents.

Ce n'est plus que le reflet amoindri du grand art d'Alfred Stevens, et ce reflet va diminuant encore chez Louis Verwée, d'une grâce plus sèche et moins subtile.

Baugniet et, après lui, les frères Verhas[1] ouvrirent à l'enfance les portes du gynécée.

Encore timide et effacé chez le premier, l'enfant ne tarde pas à occuper, chez les seconds, la largeur de la scène. En même temps le rôle de la femme change : ce n'est plus l'Ève énigmatique et traîtresse comme chez Stevens, ni la jolie créature grasse de son péché et de son oisiveté comme chez de Jonghe; c'est la mère reposée, heureuse, chargée de son lait comme d'une grâce nouvelle qui l'embellit en l'alourdissant. Franz

[1] Au Salon de Gand 1874, Jan Verhas expose le *Pot caché, Cache-cache, Fleurs pour Bébé*, et Franz, la *Fête de papa*, *Polichinelle*, le *Lion*.

et Jan ont peint l'un et l'autre une quantité de petites scènes familiales, emplies du brouhaha joyeux des fillettes et des garçons, avec une demi-réalité aimable de peaux transparentes et nacrées, de délicates silhouettes nerveuses, étranglées par le collant des vêtements, de mimiques prévues et réglées auxquelles semble avoir présidé le maître de maintien. Un mélange de grâce anglaise et de finesse parisienne caractérise cet art de nature et d'imagination, qui, en définitive, laissera après lui l'impression d'une enfance élégante et mondaine, telle que l'a faite l'excès maladif de nos tendresses.



CHAPITRE IV.

Henri de Braekeleer élevé à l'école de Leys. — Il détourne la tradition de ce peintre du côté d'une réalité plus grande. — Particularités de l'existence anversoise reflétées par son art. — Il peint de préférence le peuple. — Ses instincts de coloriste trouvent un aliment dans l'étude du vieil Anvers. — Influence de Van der Meer de Delft. — Caractères de peinture qu'ils ont en commun. — Deux organisations de coloriste se font jour. — Louis Dubois, ses débuts, son œuvre, son tempérament, ses affinités avec Courbet. — Eugène Smits, sa préoccupation de l'Italie, son sens particulier de la couleur, les significations de son art. — Liévin de Winne. — Retour aux originalités nationales par la prédilection pour la couleur. — Elle domine dans les différents genres. — Accord dans la vision des peintres.

Henri de Braekeleer, qui apparaît en 1862[1], clôture la tradition de Leys, en l'élargissant dans une formule rationnelle et définitive; elle ne peut plus, après lui, que s'amoindrir, et, en effet, les peintres qui ont tenté de la perpétuer dans son mode archaïque, Cleynhens, Neuhuys, etc., n'ont abouti qu'à exagérer les exagérations originelles, sans les renouveler par le sentiment de la vie. Il l'épure, au contraire, de son vice fondamental : la rigidité cadavérique des personnages calqués sur les missels gothiques, la convention du style et du caractère substituée à l'impression directe de la nature,

[1] Il expose en 1862 à Gand, un *Cordonnier;* en 1863 à Bruxelles, un *Atelier de tailleur;* en 1864 à Anvers, un *Jardin de fleurs;* en 1866 à Bruxelles, un *Intérieur d'église;* en 1867 à Anvers, un *Intérieur dans les Flandres;* en 1869 à Bruxelles, la *Fileuse;* en 1871 à Anvers, le *Liseur;* en 1872 à Bruxelles, l'*Atlas*, la *Leçon*, *Anvers;* en 1873 à l'exposition universelle de Vienne, la *Fête de la grand'mère;* en 1875 à Bruxelles, la *Rue du Serment à Anvers*, un *Imprimeur en taille-douce*, le *Retour du marin;* en 1878, à l'exposition universelle de Paris, l'*Homme à la fenêtre.*

l'élément contingent, accessoires, costumes et ordonnances, prédominant sur l'élément humain proprement dit, enfin la réalité permanente, la sensation profonde des êtres et des choses, le milieu social actuel oblitérés au profit d'une fabrication curieusement artificielle.

Tandis que le maître s'applique à refléter les primitifs, l'élève part de son imitation pour refléter certaines particularités de l'existence anversoise.

Il ne représentera pas le large courant des rues avoisinant le port, le cahotement lourd des haquets au pas lent des énormes chevaux de la Frise, le mouvement des bassins et leur activité rythmée, les solides armatures des corps trapus et déployés dans de grands gestes réguliers : cette grosse dépense de sève ne va pas à ses instincts de contemplation. Il préfère la songerie dans la solitude des rues verdoyantes, le spectacle tranquille des toits baignés de lumière, par-dessus un horizon de clochetons, de tourelles et d'aiguilles, l'étude recueillie d'un vieux corridor empli de pénombres, d'un bout de cour envahi par les pariétaires, d'une chambre tendue de vieux cuir de Cordoue, avec le tourbillonnement de leurs antiques poussières pareilles à la cendre des jours révolus ; et fidèle à ses prédilections, il peint les actions peu compliquées, l'appesantissement du sang chez les vieillards, la monotonie sommeillante et le végètement de la vie dans les ménages de province, puis encore la calme régularité des professions solitaires, le travail du cordonnier et du tailleur en chambre, la silhouette ployée d'un liseur et d'un géographe prodigieusement attentifs à déchiffrer les lignes d'une mappemonde et les caractères d'un vieux livre, la rêverie immobile d'un bonhomme pétrifié dans le coup de soleil d'un grand ciel pâle, et, d'autre part encore, la végétation fourmillante d'un jardin, les sombres intérieurs du petit peuple éclaboussés des clartés rares tombant à travers les carreaux quadrillés des fenêtres, l'humidité froide des vieilles églises silencieuses ; enfin, la concordance de l'habitation et de l'habitant, exprimée au moyen d'une humanité gourde et rabougrie, les épaules et le buste tassés, les jambes hydropiques, les chairs molles, comme gangrenées par le vice des ancêtres.

Comme toutes les villes qui ont un passé, Anvers se partage en deux cités nettement tranchées : l'une, qui est faite des agglomérations nouvelles, larges artères filant droit et bordées d'édifices symétriques, d'une architecture souvent surchargée, avec des saillies de balcons, des reliefs d'ornementation, un style décoratif pompeux et cossu, ainsi qu'il sied pour loger de récentes fortunes largement gagnées dans le négoce et la finance; l'autre, qui a conservé l'originalité primitive, l'usure du temps, le frottement des existences antérieures, enroulée, celle-là, dans un écheveau de ruelles noires emplies par la fumée des cheminées, avec des files inégales de maisons bâties à briques et à bois, aux profils rechignés, ici des auvents vermoulus et ourlés de moisissures, là des cages vitrées losangées de carreaux vert bouteille et demi croulantes sur le passant, puis encore des toits projetés, des pignons dentelant un pan de ciel entrevu d'en bas, des murailles lézardées comme des visages de patriarche, des portes massives, trouées de judas guillochés et garnies de serrureries compliquées; des échappées de cours semblables à des puits, avec la silhouette étrange d'une pompe hérissée de ferrailles; dans ce milieu vit un peuple lent, assoupi, attaché aux coutumes surannées, d'un aspect maladif et débile, l'œil glauque, la face blême, la tête pesante entraînant le corps, race à part dans la transformation incessante et le tumultueux mouvement de l'autre population, celle qui brasse l'or, trafique avec les Indes et habite des palais.

Un peintre, nourri à l'école de Leys et porté en raison de ses aptitudes de coloriste à refléter la magnificence des maîtres hollandais, comme l'était Henri de Braekeleer, devait être séduit extraordinairement par le tassement de ces petits êtres rabougris dans des demeures noires rayées de coups de lumière obliques et sombrement reluisantes d'éclairs furtifs de rampes polies, de cuivres soigneusement entretenus, de fers éclatants comme des miroirs. Ajoutez que, dans cette atmosphère sourde et moite, la moindre tache de couleur, robe, meuble, tenture, carnation des mains et des têtes, prend une patine particulière, à base de noir, un large chatoiement obscur, une sorte de vibration éteinte de tons

appuyés dans le milieu et pâlissants sur les bords, à l'opposé des colorations finement grises que la lumière ample des grandes fenêtres répand dans les maisons bourgeoises, comme une poussière argentée.

Celui qui, à Bruges, à Malines, à Anvers, à Amsterdam, à Haarlem, à Cologne, a vu le contraste de la vie au soleil, dans de vastes appartements ouverts, et de la mystérieuse existence enfouie dans des chambres closes, éclairées de baies étroites, où l'humidité met des rougeoiements de rouille, des verdissements de mousses, une floraison vague de lèpre, n'aura pas de peine à comprendre le charme de ce délabrement pour les yeux d'un peintre; et, du même coup, il saisira la signification de l'art de Henri de Braekeleer.

Il faut voir en lui l'accord des aspirations et de la réalisation, le beau métier de l'artiste en conformité avec les instincts de l'homme, lui-même lent, un peu lourd, porté aux songeries plus qu'à l'action, et, en vertu des lois d'assimilation, se complaisant parmi les créatures sommeillantes et les maisons muettes; d'autre part, l'élargissement de la tradition de Leys dans un genre qui, du moins, laissera après lui une émotion et perpétuera un des aspects de la ville maternelle, en même temps que la touchante image des vieilles gens fidèles au passé, les mains tremblantes encore, dirait-on, du bercement des berceaux d'où nous sommes sortis.

Mais l'enseignement qu'il reçut du maître anversois n'expliquerait qu'imparfaitement cette originalité, l'une des plus hautes qu'ait produites l'école, et celle-là indubitablement, avec trois ou quatre autres, que l'avenir retiendra, si l'on ne tenait compte d'une parenté venue de Hollande à ce beau peintre minutieux et large, dont le coloris, par moments, semble attisé avec de la braise.

Van der Meer, de Delft, ce Titien du Nord, laissa, en effet, dans ses prunelles l'éblouissement de ses prodigieux ors roux; à son exemple, il rechercha les spirales enflammées des poussières montant dans un rayon, les jaunes effets de lumière projetés dans le fauve des atmosphères, les tons mordorés des vieux cuirs constellés de floraisons, la tache sang de bœuf des toits flamands, tournant à la pourpre sous le soleil de midi,

la perspective envermeillée d'un escalier plongeant dans des pénombres graduellement illuminées, et ailleurs, la filtrée d'un clair sous les joints d'une porte ou d'un contre-vent, puis quelquefois, le ruissellement furieux d'une ondée de jour crevant sur les parquets, les murs, les tentures et noyant tout dans ses pâleurs chaudes.

L'*Atlas* du Musée de Bruxelles, l'*Imprimeur* et l'*Homme à la fenêtre,* du peintre d'Anvers, peuvent lutter avec les compositions du magicien de Delft : tous deux ont leur fournaise, qu'ils alimentent avec le feu des colorations, presque également prestigieux dans l'exécution, avec un souci considérable des plis de la peau, des cassures d'un vêtement, des fibres d'un tissu, des déchiquetures d'un parchemin, des égratignures d'une tapisserie, de tout le détail, mais subordonné à l'ensemble. On peut leur reprocher la prédominance d'un ton favori, le rouge chez le vieux peintre tourné chez le jeune au rose vif, et parfois la lourdeur des pâtes, conséquence d'un labeur excessif; mais l'un et l'autre peignent selon leur tempérament, massifs tous deux, travaillant la pâte comme les sculpteurs travaillent la terre, amoureux des reliefs solides, des formes accusées, des valeurs puissantes, et ayant un outil robuste au service d'un œil étonnamment attentif.

En regard de cette manifestation caractéristique d'un art très particulier, deux organisations de coloristes s'étaient fait jour, l'une, étalée, plantureuse, grassement flamande, mieux prédisposée qu'aucune autre à refléter la grosse sensualité d'une race qui de tout temps a passé pour aimer la bombance, les festins abondants en victuailles, les gaîtés de l'alcôve et de la noce; l'autre, concentrée, tranquille, un peu assoupie, d'une chaleur dormante, attirée par les vibrations sourdes, les splendeurs apaisées, la mélancolie des magnificences à leur déclin.

Le premier, Louis Dubois, s'était révélé, immédiatement après ses débuts [1], par des œuvres nourries, où le sentiment

[1] En 1857. Les *Cigognes* et la *Roulette* furent exposées au Salon de Bruxelles de 1860, avec une étude d'*Enfant de chœur*.

de la couleur s'accentuait dans des harmonies profondes et veloutées ; ses *Cigognes,* profilées sur un large fond de paysage, sa *Roulette,* d'une observation qui un instant sembla annoncer un continuateur du vieux Pourbus, son chevreuil mort, superbement couché dans une *Solitude*[1] désolée, rappelaient la fierté des robustes peintres du XVII[e] siècle. Et, petit à petit, il s'était mis au portrait, à la nature morte, au paysage, gardant dans chaque genre sa rutilance cossue et souvent alourdi par son ampleur même.

D'une imagination courte, qui ne lui permettait pas d'inventer, mais l'œil sensible et dilaté, il percevait particulièrement le contour débordé, le relief saillant, la tache plutôt que la ligne, la masse plutôt que le détail, la force plutôt que la finesse ; en communication d'instinct avec les matérialités ambiantes, il peignit l'animalité dans la créature et la création, tantôt des épaules bombantes et moites, le ruissellement d'une toison sur une nuque, le dépoitraillement d'une gorge croulant par-dessus le corset, les satins d'une peau épanouie sur un lambeau turquoise ou grenat ; tantôt l'électricité chaude d'un gibier tombé, le poil soyeux et souple d'une biche ou d'un lièvre, la mollesse élastique d'un ventre de gallinacé ; tantôt encore les nageoires roses et l'écaille humide de la carpe, la blancheur gélatineuse du cabillaud, l'éclaboussement d'une marée éparse sur le carreau ; et toutes ces gourmandises du ventre, transformées en sensualités des yeux, il les représentait avec une volupté jamais lassée, une sorte de bien-être de la chair et de l'estomac satisfaisant ses convoitises.

Un air de famille fait penser à Courbet devant ses toiles : ils ont éprouvé tous deux la même jouissance à exprimer la matière dans sa santé et sa graisse ; et tous deux ont été inégalement de vaillants ouvriers, gais, actifs, avec une

[1] C'est le nom du tableau qui fut exposé, en 1863, au Salon de Bruxelles. Puis, pour un certain temps, Dubois s'éclipsa : il reparut en 1875 avec une *Ève* et une *Bruyère,* et en 1878, avec une *Joueuse de billard* et un paysage, *En Hollande.* Il avait envoyé au *Cercle artistique* de Bruxelles, en 1872, la *Mangeuse de riz,* qui eut du retentissement.

commune impuissance à dessiner la structure des êtres et des choses.

Le maître d'Ornans, d'ailleurs, avait senti une force chez ce jeune peintre, lors de son séjour à Bruxelles; et il est hors de doute que l'amitié qui commença entre eux dès ce moment influa sur le tempérament de l'adepte, déjà naturellement porté à faire prédominer le métier sur les autres qualités de l'art.

Courbet préconisait le morceau de peinture à l'exclusion de l'idée et de la conception du tableau : à son tour, on vit Dubois négliger la composition, l'ordonnance difficile d'un groupe, la représentation d'un fait compliqué ou d'un être sensible, pour se renfermer dans l'interprétation brutale d'un coin borné de la nature, traité en manière de nature morte.

Cette déperdition volontaire de cervelle devait affaiblir singulièrement les commencements de la jeune école réaliste, sur laquelle le peintre bruxellois fit une impression profonde.

En résumé, Louis Dubois fut un artiste incomplet, mais grandement doué, un talent inégal et tronqué, alimenté par une belle séve qui n'aboutit pas et n'eut pas le temps d'aboutir à la maturité [1]. Une éducation sérieuse lui avait manqué et il ne s'était pas senti le courage de commencer, dans l'âge viril, les études qu'il n'avait point faites étant plus jeune. C'était un coloriste impressionnant, visant aux accents robustes et appuyés, un praticien truculent, d'une réelle crânerie de brosse, un beau peintre de table et de cuisine. Il peignit la sensation de la vie sans parvenir à peindre la vie même.

Eugène Smits se conforma à un idéal différent. Il avait connu de bonne heure les Italiens et il avait trouvé en eux la plénitude de l'idéal auquel le portait sa nature. Rome incarnant son rêve, il vécut le plus qu'il put de l'existence romaine, petit à petit déshabitué de l'observation exacte et des tendances réalistes de sa race.

Il est attiré surtout, dans le commencement, par la sévérité

[1] Il fut enlevé en avril 1880, par une congestion du poumon, dans la force de l'âge.

hautaine des lignes, la gravité des visages, l'attitude plastique des femmes de la campagne fièrement campées sur leurs hanches, et il semble se ressouvenir, en les dessinant, des austères contours de la statuaire. Plus tard, il sera conquis par la grâce des têtes et le fin alanguissement des poses, sans perdre toutefois le goût des beautés classiques qui ont largement nourri sa première éducation.

Dès ses débuts, d'ailleurs, on voit poindre une organisation dont l'équivalent n'existe point dans l'école. Il n'a rien de l'exubérance des artistes nationaux, et ses colorations semblent allumées aux reflets d'un soleil qui n'est pas celui du pays [1]. De nouveau la filiation, si souvent brisée chez les peintres flamands, tantôt portés vers la France et tantôt vers l'Italie, s'interrompt en lui : il s'écarte de la tradition, après tous les autres, et fait son art d'un rayon de lumière emprunté aux Vénitiens. Ainsi l'éclectisme, commencé avec Gallait et Wiertz, continuait dans ce peintre nouveau, élargissant le champ des investigations, mais augmentant en même temps l'incertitude des esprits; et la masse des artistes, dépossédée d'une direction unique, oscillait entre ces manifestations opposées, un instant arrêtée à l'une, puis attirée vers l'autre, sans pouvoir se reconnaître.

Eugène Smits apportait avec lui un sens particulier de la couleur, nullement la préoccupation de peindre le ton juste, mais une appropriation du coloris à un ordre de sensations purement intellectuelles.

Sa peinture éveille dans l'âme le songe d'une félicité, au bord des grandes eaux rougies par les gloires du couchant, avec un traînement de parures royales sur des dalles en

[1] Il exposa régulièrement, pendant un certain temps, aux expositions triennales de Bruxelles. En 1854, *Profil de jeune femme*, *Tête de jeune fille*, le *Présent de Faust; Méphistophélès; Marguerite.* En 1857, *Portrait*, *Suzanne et les deux vieillards*, *Soleil couchant.* En 1860, *Paysage du midi*, *En Automne*, l'*Oracle de la Marguerite*, *Tête de femme.* En 1866, *Roma*, *Allemagne*, la *Bague nouvelle*, le *Miroir.* En 1869, *Diane*, *Un jardin romain*, *Portrait*, *Promenade.* En 1872, *Marche des saisons*, *Fenêtre italienne*, le *Bijou.* En 1876, il fit une exposition générale de ses œuvres.

marbre; et par moments, du fond de ses tendresses pour Véronèse, comme d'un décor magnifique, se dégage, percepceptible à d'infinies douceurs voilées, une ressouvenance de Watteau.

C'est le rêve de la vie qu'il exprime, avec des harmonies pâles et effacées, comme le son des musiques lointaines, non pas la brutalité de la matière toute chaude de sang; un nuage semble s'interposer entre la nature et lui, irisé comme le prisme, et il ne la voit qu'à l'état de silhouette noyée, dans une confusion de pourpre et d'azur. Aussi ses créations tiennent-elles, par le vague des lignes et de la couleur, d'une sorte d'état de l'âme, vague comme elles, avec on ne sait quelle nostalgie de lumière et de splendeur; et l'on croirait voir apparaître les ombres que Virgile met aux Élysées, indécises et blanches sous le frémissement de leurs voiles, bien plus que des corps en chair et en os.

Je vous l'ai dit, son œuvre est suggestif; vu en bloc, il éveille l'impression d'une magnificence perdue, d'une grande clarté descendue de l'horizon, d'une soif inassouvie de contemplation. Quand il peint les torsades enflammées d'une chevelure rousse, et presque toutes ses femmes sont rousses, on s'imagine qu'il pense aux rutilements des après-midi; et, de même, la chair sous son pinceau prend des bistres dorés de fruit mûr, une blondeur chaude de pêche et d'ananas, sous l'enserrement d'une atmosphère orageuse et moite.

Il a fait, en effet, de la couleur un mode d'expression tout personnel pour formuler la spiritualité contenue dans les formes terrestres. Sa sensualité ne va pas jusqu'à chatouiller la chair; il ne rend pas désirable la nudité de ses modèles; ce n'est pas un amoureux de la femme dans le sens étendu du mot. Elle s'enveloppe chez lui de gazes flottantes, comme un symbolisme, et on pourrait la définir ainsi : l'aspiration aux bonheurs inaccessibles. C'est la créature immatérielle, préposée à la songerie vague et qui semble faite avec les transparences de l'air, la fuite des nuages dans le ciel, la palpitation sourde de nos désirs. Regardez cette *Marche des saisons*, du Musée de Bruxelles; là où un vrai fils de Jordaens eût mis la richesse opulente des contours, le flux rouge du

sang, la clarté des peaux onctueuses et satinées, un cortège de belles femmes étalées dans leur grâce robuste, il n'a mis que l'apparence de la vie, une plastique gênée et froide, des pâleurs lunaires d'êtres fantômatiques. Et le même caractère d'idéalité se rencontre dans la plupart de ses autres ouvrages, profils de blondes langoureuses, têtes de rousses aux yeux fiers, belles filles aux carnations pâles, en regard de ses qualités personnelles, l'élégance des silhouettes, le charme des attitudes et la finesse des colorations. Je fais exception, toutefois, pour cette grande page, d'un style si fier, qu'il exposa en 1866, *Roma* [1], et qui creusait un sillon dans l'art national.

Le paysage lui-même, du reste, subissait la domination de cette imagination capricieuse ; une simple prairie s'allumait d'émeraudes, sous une pluie de clartés ; une clairière s'emplissait de splendeurs, par-dessus des eaux dormantes ; la nature prenait des tons chatoyants de damas et de satins, comme chez Véronèse et Titien. Et, derrière cette fausseté magnifique, on sentait l'artiste isolé dans son idéal, sans communication avec la création extérieure.

Eugène Smits est une originalité à part dans l'école, non moins incomplète que le peintre duquel je l'ai rapproché, et comme lui incapable de se formuler à l'aise dans une synthèse définie et rationnelle ; épris d'attitudes nobles, de grâces maniérées, de distinction aristocratique, il reflète la vie à travers une fantaisie de coloriste préoccupé des anciens. Il aime les tons assoupis, les scintillations mourantes d'un turquoise pâli, la flambée tranquille d'un rose usé, les vieux ors sombrement étincelants d'une parure, et pareillement, l'éclat amorti des roux, des verts, des laques dans la peinture des étoffes et des figures. C'est un virtuose calme, un musicien de la couleur, élégiaque et doux, et si j'osais, je dirais qu'il a mis en romance la large symphonie des maîtres glorieux dont il s'est inspiré.

Cette virtuosité calme était aussi la maîtresse qualité d'un

[1] Il y est même si préoccupé du détail positif, lui l'imaginatif, qu'il fait ajouter au titre, dans le livret du Salon bruxellois : « l'*Après-midi d'un jour de fête de printemps.* »

peintre à bon droit réputé le prince des portraitistes en Belgique, Liévin de Winne. On reconnaissait en lui le sang et la lignée des vieux maîtres flamands ; il avait gardé fidèlement la religion de la belle coulée et de l'exécution grasse; et il y avait ajouté la distinction qui lui était personnelle. Van Dyck se retrouve dans les tons argentins de sa dernière manière; comme le maître anversois, il prenait un soin extrême des mains de ses personnages et leur donnait une physionomie; il combinait aussi avec science les attitudes, cherchant à leur faire exprimer les habitudes d'esprit et de corps du modèle.

La note, peu vibrante, contenue, discrète, se complaisait dans des sourdines de gris qu'il manœuvrait en ouvrier consommé. Il possédait le secret de faire à peu de frais un portrait excellent, couvrant à peine sa toile par moments, comme dans le *Portrait de M. Sanford,* ou n'empâtant que les parties secondaires et laissant aux chairs, à la figure, à la personne morale l'accent léger qui répandait sur elle comme la palpitation de la vie.

Il avait débuté par un procédé plus grave et moins souple. Son *Portrait de Léopold Ier* [1], en pied et d'une grande tournure, garde sous ses pâtes massives un peu des noirs que Courbet avait infusés à la peinture de son temps; mais la facture en est incomparablement solide, avec des harmonies sévères qui convenaient à la gravité du chef de la dynastie belge.

On voudrait pouvoir citer en détail l'œuvre du remarquable artiste ; mais les nombreux portraits sortis de son pinceau sont rentrés dans le secret de la maison, après avoir brillé, quelques-uns du moins, aux expositions d'art. L. de Winne eut la bonne fortune de peindre souvent des modèles dont le rang social et la distinction naturelle s'accordaient avec l'élégance sérieuse de son art. Il peignit presque constamment la beauté, calme et reposée chez les femmes, intelligente et nerveuse chez les hommes, des classes élevées de la société. Et dans une autre sphère, la bourgeoisie riche, la ma-

[1] Au Musée de Bruxelles.

gistrature, les illustrations de la science et du professorat l'avaient également choisi pour les peindre, comme le peintre par excellence des expressions fines et des sous-entendus de la pensée.

Nous sommes entrés dans une période qui se caractérise par le retour aux origines. C'est, en effet, chez la plupart des artistes, vers cette époque, un sentiment particulier de la couleur qui domine; et cette couleur est grasse, étalée, nourrie, souvent réchauffée d'embruns. De conventionnelle qu'elle était chez les peintres de la période antérieure, elle est devenue expressive par l'étude des valeurs de tons, avec des énergies de touche quelquefois surabondantes, sans toutefois abandonner complètement les lumières et les effets d'atelier. Une chaude bouffée de vie sort des œuvres où figure la créature humaine, et les pâtes, largement coulées, ont quelque chose de la porosité de la chair. Les matérialités de Courbet ont creusé un abîme entre cet art nouveau, d'une sensualité saine mais un peu grosse, et l'art essentiellement spiritualiste des chercheurs de sentiment. On est porté à peindre les belles peaux lustrées, les crinières reluisantes comme des casques, les fourrures chaudes encore d'animalité, et de même que faisaient les anciens, on y mêle de riches étoffes, des satins à reflets de feu, des velours épais et bouffants, une friperie brillante qui trahit les vieilles tendresses pour la pompe. C'est que l'ambition d'être beau peintre l'emporte sur le scrupule des réalités exactes : les instincts de la race, au lieu de s'étouffer sous un réalisme morne, se tournent vers la glorification des splendeurs de l'être et de la chose; on peint l'illusion de la vie plutôt que la vie même. Ainsi la peinture rentre dans le courant de ses originalités natives et Jordaens, Rubens, Snyders, les maîtres de la pulpe et du sang, semblent attiser à travers le temps les sensualités revenues sur la palette des néo-flamands.

Alf. et Joseph Stevens, H. de Braekeleer, Louis Dubois, Eug. Smits suffiraient à caractériser cette évolution, si un groupe d'artistes ne se rattachait à l'expression des mêmes tendances. Edm. Lambrichs, dans la peinture de portraits, et Alf. Verwée, dans la peinture de paysage et d'animaux,

ont la santé solide et les robustes accents des vrais coloristes. De même, dans un genre presque funèbre, Constantin Meunier, en qui se perpétue une sorte de spiritualité austère et brutale, recherche le morceau grassement enlevé et les colorations appuyées. Rebelle aux fadeurs par lesquelles Thomas et les autres avaient fait dégénérer la peinture sacrée en peinture d'oratoire, il l'avait retrempée dans l'horreur des martyres : son *Saint Sébastien* montra, dans un genre jusqu'alors amoindri par l'absence de vérité, une réalité farouche de plaies saignantes sur un cadavre demi-pourri; un coin de charnier entra avec ce tableau dans l'art d'église affadi.

Il est curieux d'observer l'espèce d'unanimité qui se fait remarquer dans la vision des peintres aux époques de groupement intellectuel. Jos. Stevens, H. de Braekeleer, Smits, Dubois, Lambrichs, Meunier, Kathelin affectionnent les bruns mordorés de l'air, des fonds et des carnations. Vous verrez rarement chez eux un ton qui ne soit souligné par des dessous chauds d'or roux, et ils les mêlent à leurs pâtes comme une flambée sourde de soleil. Déjà, dès 1830, le ton rembranesque avait séduit nombre de peintres; Gallait, de Block, F. de Braekeleer, Leys, Lies ont tous un reflet de fournaise; et cela devient une convention qui se fait sentir jusque dans l'école actuelle, chez J. Impens, André Hennebicq et Ch. Hermans (dans ses premiers tableaux).

CHAPITRE V.

L'atelier de Jean Portaels en 1860. — L'enseignement qu'y recevaient les élèves. — Conséquences de cet enseignement. — Dénombrement des artistes sortis de l'atelier. — Leurs débuts. — Une nouvelle période d'activité artistique se dessine. — Débuts aux Salons de 1860, 1863, 1866, 1869,1872, 1875 et 1878. — Différents courants partagent le mouvement. — Caractéristique de l'école de Portaels. — Émile Wauters. — Formation d'un groupe nouveau. — Les éléments que ce groupe met en œuvre. — Rôle des paysagistes dans les recherches de la jeune école. — Hippolyte Boulenger et son œuvre.

En 1860, l'atelier du peintre Jean Portaels se composait d'une vingtaine de jeunes artistes, destinés la plupart à exprimer une manière de sentir différente de celle de leurs prédécesseurs.

Le maître avait un enseignement sobre, où la pratique tenait plus de place que la théorie. Comme Navez, son initiateur, mais plus catégoriquement, il préconisait l'observation de la nature, dans la ligne et dans le ton, et, en même temps, il cherchait à développer chez ses élèves les facultés de composition. C'étaient généralement des sujets empruntés à la Bible qu'il leur imposait, en prévision des grands concours de Rome; et chacun s'efforçait d'y mettre le balancement classique des lignes et l'étude franche du modèle d'atelier. Quelques-uns se montraient particulièrement habiles dans le groupement : Van Hammée, Ern. Van den Kerckhove, Hennebicq, Verdyen, Em. Wauters, Coppieters, etc. D'autres témoignaient une préoccupation plus exclusive du morceau bien peint : Agneessens, Impens, les deux frères Oyens, Verheyden, G. Brown.

On peut affirmer que, malgré les efforts du professeur pour

développer les qualités d'imagination, en même temps que les qualités d'exécution, celles-ci prédominèrent dans l'œuvre de la génération qui sortit de ses mains : ce furent, en majeure partie, de bons et solides peintres, d'une invention peu abondante, mais disposés à voir les choses sous leur angle exact, l'œil sain, la main preste, ayant en commun le don de s'assimiler les tons de nature et les formes précises, quelquefois avec des tempéraments différents, possédant, en outre, une sorte d'originalité collective basée sur un sentiment nouveau de la couleur et de la composition. Ils devaient aider à formuler l'idéal d'intimité familière et profonde apparu dans l'art belge avec Leys et de Groux.

L'atelier se divisait en peintres d'histoire, de genre et de paysage. Parmi les premiers, Ern. Van den Kerckhove, Hennebicq, Cormon, Coppieters, Wulfaert, Van Hammée, Brown, Van Alphen; parmi les seconds, Impens, Agneessens, Pierre et David Oyens, Verdyen, Blanc-Garin, Ravet, Fontaine; parmi les autres, Verheyden, Haseleer, H. Van der Hecht [1]. Du reste, les paysagistes s'assouplissaient à traiter le modèle vivant, comme les peintres de figures à peindre les bois et les étangs; et l'on rivalisait d'ardeur et de décision.

Au Salon de 1860, Impens expose un *Portrait* et Van der Hecht un *Paysage boisé;* en 1863, Fontaine envoie un *Saint Paul prêchant;* 1866 met en lumière Agneessens (le *Désespoir de Madeleine* et un *Portrait*), Eug. Verdyen (*Une mère folle*), Émile Wauters (*Ulysse dans l'île de Calypso*), Van Alphen, Van Hammée, Hazeleer et Verheyden, auteur d'un portrait; trois ans après, Hennebicq apparaît avec les *Lamentations de Jérémie* et Mellery avec une *Idylle* et l'*Arrivée de Jacob en Égypte;* puis, successivement, apparaissent Ern. Van den Kerckhove, H. Wulfaert, etc.

De même qu'aux années les plus fécondes de la période antérieure, l'abondance des noms nouveaux surgissant à

[1] Plusieurs de ces artistes étaient étrangers. Cormon, d'origine française, ne devait pas tarder à rentrer en France, où il a conquis dans l'art une place en vue. Un de ses plus vifs succès de Salon a été le *Caïn* (Salon de 1880). Ravet et Blanc-Garin, également Français, se sont définitivement fixés en Belgique. Il en est de même de David et de Pierre Oyens, natifs de Hollande.

chaque Salon, pendant la période de 1860 à 1880, signale les activités de l'esprit artistique.

En 1860, les peintres de figures Léop. Speekaert, Modeste Carlier et Van den Bussche, les paysagistes Jos. Heymans, Jules Montigny, Goemans, Meyers, de Beughem et de Baerdemaeker, l'ex-graveur Campotosto transformé en peintre d'idylles, les portraitistes Gosselin et Genisson; en 1863, H. Boulenger, inconnu la veille et brusquement révélé par un *Paysage avec animaux*, et ces autres rustiques, J. Coosemans, Aug. Dandoy, Fl. Crabeels, Crépin, qui avait débuté par la sculpture; puis, dans la figure, un sculpteur encore, Victor Van Hove, Félix Cogen, J. de la Hoese, Jan Verhas, dont le premier tableau, le *Combat de Calloo*, contraste bizarrement avec les sujets auxquels s'est attachée, depuis, sa réputation; en 1866, les peintres d'histoire et de figures Albert et Jules De Vriendt, Lebrun, Legendre, les marinistes Artan et Bouvier, Carabain, le spécialiste des vues de villes, Col, l'humoriste, Ch. Hermans, qui s'initie par des scènes de mœurs monastiques aux larges échappées sur le monde moderne qu'il ouvrira plus tard dans l'*Aube* et le *Bal masqué;* puis encore Marie Collard et Jules Goethaels, les peintres de la campagne recueillie; les hollandais Oyens, quasi naturalisés par l'esprit et le tempérament; les anversois Linnig junior, Rob. Mols et Montgommery; enfin, Léontine Renoz, le peintre de fleurs, suivie de près au Salon par Mmes de Franchimont et De Vriendt; en 1869, les paysagistes Baron, Asselbergs, Gust. Speeckaert et Van Leemputten, les animaliers Ed. Van den Bosch et Duyck, les deux frères Cardon, l'un avec un *Intérieur flamand* et l'autre avec un *Groupe d'objets d'art*, Em. Sacré, le portraitiste, Heyermans, le genriste, Cluysenaer, de bonne heure stylé aux difficultés de la peinture monumentale et dont le style nerveux se manifeste déjà avec éclat dans les *Cavaliers de l'Apocalypse;* toutes ces multiples originalités latentes ou réelles se confondent dans les hauts et les bas d'une production incessante, hâtive et fiévreuse par moments, mais toujours battue d'un grand souffle, indice de la participation d'une âme plus sensible aux élaborations de l'idéal.

Cette surabondance de sève s'accentue aux Salons de 1872 et de 1875, où successivement Ter Linden, Philippet, Delpérée, Charlet, Em. Claus, Ravet, Ringel, Renheimer, Struys, Van Havermaet, Tyck, Carpentier, Ooms, Van der Ouderaa, Portielje, Van Beers, Verhaert, Joors, Charlet, Herbo viennent renforcer les rangs des peintres d'histoire et de genre, où de Biseau, Arm. Dandoy, Le Mayeur, Taelemans, Franz Van Leemputten, Bogaerts, Courtens, den Duyts, de Burbure, Hagemans, Hannon, Keymeulen, Lacomblé, Alex. Marcette, J. Sembach, Rosseels, Toussaint, Verstraete, Permeke, et ces femmes viriles, Euphrosine Beernaert, Rosa Venneman, Anna Boch, Louise Héger élargissent les horizons du paysage rustique et marinier, où enfin Alf. Hubert, Lambrechts, Jochams, de Beul, Verhaeren, Hub. Bellis, Glibert, Dauge apportent chacun une conception différente du tableau, timide chez les uns, robuste chez les autres; et ces cadres si chargés se complètent encore en 1878 par l'adjonction des recrues de la dernière heure, les peintres de figures de Jans, Farasyn, Pion, Boland, Bourotte, Frédéric Mabboux, les paysagistes et les marinistes de Greeff, Hamesse, Damoye, Navez, Lynen, Maus, L. Bellis, Vogels et de Bièvre.

Différents courants partagent dès l'origine le mouvement : c'est, d'une part, l'observation stricte des valeurs de ton appliquée à l'expression du personnage humain, celui-ci pris non plus dans son type abstrait et anobli, mais dans sa grimace et les souffrances de sa chair; d'autre part, c'est le mélange d'une certaine dose d'imagination et de fantaisie avec un fonds d'analyse réaliste; c'est encore, chez quelques-uns, une tendance à ne point se séparer complètement des modes de composition particuliers à leurs devanciers, sans rejeter toutefois le principe nouveau qui emporte la généralité à s'inspirer du permanent plutôt que de l'accidentel; enfin, ailleurs, c'est une réaction brutale contre l'esthétique démodée, manifestée par un parti pris de peindre la nature sans choix, dans ses vulgarités aussi bien que dans sa distinction.

On reconnaît les premiers élèves de Portaels aux qualités d'école qu'ils ont gardées sous leurs allures indépendantes : ils ne sont pas absolument détachés de la tradition des belles

formes et des colorations éclatantes qui se remarque chez les peintres auxquels ils succèdent directement; généralement ils peignent le modèle dans sa grâce plutôt que dans sa difformité; de même, ils s'accommodent des tons frais et chatoyants plutôt que des teintes décolorées et des gammes peu vibrantes.

Eug. Verdyen, avec un sentiment nerveux de la silhouette, fond les roses et les lys dans ses carnations amoureusement caressées. Brown, Wulfaert, Van Alphen et Blanc-Garin reflètent également la vision de la nature en beau. Chez les autres, Hennebicq, Impens, les deux Oyens, Verheyden, c'est une prédilection marquée pour les tons solides et pleins; telle de leurs études de débuts trahit une parenté avec les beaux maîtres bruns du Nord et du Midi. Et, à son tour, Agneessens, le plus grassement distingué peut-être de toute cette génération, enveloppe de sourdines assoupies et comme d'alanguissements de gris les sonorités recherchées par ces musiciens de la peinture.

A peu près tous d'ailleurs savent mettre une figure dans le cadre et lui donner des élégances aisées; quelque chose de la discipline première demeure à travers leur art et s'y confond avec la part d'individualité que chacun tente de s'acquérir par la pénétration de la nature.

Ce double caractère de soumission et d'affranchissement se rencontre surtout dans celui des disciples qui, par ses succès, devait le plus faire honneur à l'enseignement du maître. Émile Wauters, un des premiers, essaya des lumières claires, à peine coupées d'ombres légères et grises. Un paysage rocheux, exposé au Cercle artistique de Bruxelles en 1872, montra l'étonnante virtuosité du jeune peintre dans une manière alors peu familière aux artistes. Ce qu'elle avait d'un peu turbulent chez lui se calma bientôt, trop rapidement peut-être, dans les élaborations guindées du sujet historique. Il avait débuté dans la peinture d'histoire en 1869, avec le *Lendemain de la bataille d'Hastings* et il donna successivement la *Folie de Hugues Van der Goes* (1872), *Jean IV et les métiers de Bruxelles* (1878), *Marie de Bourgogne implorant des échevins de Gand la grâce de ses conseillers Hugonet et Himbercourt* (Exposition universelle de 1878). Ces œuvres

firent voir un style adroit de metteur en scène, où se reconnaissait la forte discipline de l'école.

Ce n'était donc chez lui et chez ses camarades d'atelier qu'une demi-révolution; mais, en dehors de leur groupe, l'idée d'un art résolument soustrait à l'influence des pratiques anciennes avait fait son chemin.

D'abord on délaissa l'histoire, le tableau mythologique et religieux, l'allégorie, la fantaisie, et indistinctement tous les genres qui paraissaient entachés de convention : il semblait que les vieux modes d'expression écartés, l'homme serait plus aisément perceptible dans sa vérité éternelle; le genre et le portrait résumèrent alors l'effort des peintres de figures pour la dégager, et ils peignirent le modèle le plus fidèlement qu'ils purent, vulgaire ou distingué, selon sa trempe, et dans les colorations exactes de sa chair et de l'air qui la baignait. Tout ce qui se ressentait de l'atelier, tons surchauffés, ombres bitumineuses, glacis, fonds composés, fut sacrifié au profit d'une exécution souvent sèche et rebutante, mais consciencieuse; une âpreté à se départir de toute sensualité, dans le coloris et la touche, tenait les yeux et les mains asservis à l'interprétation exacte de la nature.

Toute rénovation amène avec elle ses excès, et celle-ci suscita des fanatismes qui heureusement ne durèrent pas; mais elle se basait sur un fondement chaque jour plus solide, la nécessité d'observer les relations du ton dans la peinture et le caractère particulier de la vie dans le dessin; et ce principe prédominait à travers les vicissitudes de l'initiation.

On remarquera qu'ici comme en France, les paysagistes entrevirent avant les autres peintres la possibilité de renouveler l'interprétation par la franchise et la sincérité des moyens. En commerce constant avec la nature, ils comprirent qu'une manière différente de sentir devait s'approprier une manière différente d'exprimer, et ils appliquèrent le ton dans sa justesse et sa plénitude. L'école de paysage fut donc la véritable Egérie du mouvement.

Hippolyte Boulenger, vers ce temps, s'occupait de découvrir un petit village aux environs de Bruxelles, du nom de Tervueren : les journées étaient trop courtes au gré de son

désir pour exprimer les silences des bois, les rumeurs de la plaine, les aspects variés de ce joli pays brabançon qui se renfle en ondulations, s'étale en surfaces, et tantôt forestier, tantôt prairial, offre à l'artiste de si multiples ressources.

Personne n'a mieux rendu la monotonie des landes baignées par les nues hivernales, ni mieux fait se lamenter les rafales dans les mélancoliques carrefours des bois, personne de toute cette école, qui, comme lui, s'est trempée aux sources vives de la nature. La grâce un peu mièvre de la campagne flamande, alanguie par l'absence des grès qui ailleurs crèvent le sol comme à coups d'épaule, il l'a indiquée avec le sens délicat qui se mêlait en lui aux énergies du tempérament. C'est qu'il aimait d'une réelle tendresse ce coin de terre vraiment paysan, dont les villages semblent verdir, oubliés sous les mousses, et qui voit le soir, en ses plates étendues, se mêler si grandement au ciel le geste de ses travailleurs.

Nourri de l'art des maîtres français, le jeune novateur s'appliqua, dès l'abord, à noter les fugitives impressions des heures et des saisons. Soit que le midi ouvre ses fournaises sur les troncs assommés ou que lentement son orbe décline sur les pentes refroidies du ciel, soit que le matin monte dans une gloire de nuées roses, ou qu'immobile il semble planer, comme un oiseau engourdi, par-dessus les assoupissements de la création, on reconnaît aux rutilances avivées ou amorties de ses colorations le moment exact qu'il a voulu représenter : ce fut l'imprévu et la note de son œuvre de renouveler par une observation des moindres nuances et une sagacité à les exprimer toujours en éveil, la lourdeur de l'école, morbifiée dans des pratiques plus savantes qu'attendries.

Le nom du peintre n'était plus celui d'un inconnu à cette époque. On savait qu'il y avait là-bas, dans une bourgade, un original qui prétendait n'accepter pour maître que la nature et fièrement faisait de l'art qui ne se vendait pas, par mépris pour les succès faciles.

Il avait exposé une première fois, en 1863, un *Paysage avec animaux,* et l'an suivant, on le retrouvait à l'Exposition des artistes belges avec une *Vue d'Auderghem* que lui achetait un artiste de goût, Jean Robie. Cependant l'universelle atten-

tion du public et de la critique ne devait dater que du Salon bruxellois de 1866, où il apparut avec quatre tableaux qui sonnèrent comme des fanfares. *Un Marais à La Hulpe, Au bois du Roi à Tervueren, Fin d'automne* et *Hiver* montrèrent, sous de belles pâtes, avec un sentiment très juste des valeurs de ton, le nerf d'un paysagiste à part et tel qu'on n'en avait point encore vu en Belgique. Largement discuté, car il paraissait excessif aux timorés qu'un peintre osât exprimer les furies de l'automne avec des mélanges de laques sanglantes et de jaunes d'or neuf jetés tout vifs et braséants sur la toile, Boulenger entrait dans la lumière à la manière des forts. Les toiles se pressent sur ses chevalets, entre les années 1866 et 1873 : ce sont, parmi bien d'autres, le *Fourré dans le parc du Roi*, les *Vieux étangs*, la *Messe de Saint-Hubert*, le *Laboureur*, la *Mare de Duysbourg*, le *Lavoir de Robiano*, *Josaphat*, le *Ruisseau*, l'*Allée des Charmes*, la *Vue de Dinant*, la *Gorge du Colombier*, la *Vue de Hastières* [1], etc. Il ne sort pas de ce petit village de Tervueren, qu'en bon ouvrier de la glèbe il retourne dans tous les sens, ou s'il en sort, c'est pour pousser une pointe du côté de Schaerbeek et sur les bords de la Meuse.

L'*Allée des Charmes* fit particulièrement sensation au Salon de 1873, et lui valut une médaille. On ne lui connaissait pas encore cette richesse dans l'accent, en même temps que cette solidité dans l'exécution, et l'admiration grandit encore quand on vit la *Vue d'Hastières*, véritable pluie de clartés ruisselant sur un paysage d'une incomparable fraîcheur. Les ciels qu'il fait à cette époque trahissent une sorte de soif maladive de la lumière : il l'absorbe et s'y roule comme si, averti qu'elle allait bientôt cesser pour lui, il avait résolu de s'ensevelir dans ses apothéoses. Notre artiste touchait alors à la période décisive, à celle où, entièrement émancipé et maître de son art, il allait pouvoir donner la mesure de sa force. Des esquisses prises sur nature, quelques tableaux terminés, d'autres laissés en suspens nous

[1] Au Musée de Bruxelles, ainsi que l'*Allée des Charmes* et la *Vue de Dinant*.

montrent les commencements de cette transformation, qui n'a pu s'achever. Ses violences de facture s'étaient fondues dans les délicatesses d'une exécution fine et comme orfévrée : il recherchait les harmonies discrètes, la clarté voilée des tons, les iris reposés où se décompose la lumière, et ses pratiques, devenues presque immatérielles pour atteindre plus vite à l'effet, s'étaient débarrassées de tout ce qui pouvait en alourdir la fraîcheur.

Hippolyte Boulenger avait trente-sept ans quand il mourut à Bruxelles, en juillet 1874. Si courte qu'ait été sa vie, il a laissé des traces inoubliables de son passage. Presque toutes les initiatives de l'école naturaliste en Belgique se sont engendrées de ce taureau frappé entre les cornes et dont la séve, pareille au sang de la fable virgilienne, s'est perpétuée dans un vol d'actives abeilles.



CHAPITRE VI.

Le principe de la liberté dans l'art donne naissance à la Société libre des Beaux-Arts. — Son rôle et son influence dans la dernière période d'art. — Caractéristique et tendances des peintres qui adhèrent à son programme. — Ils ont en commun un air de famille. — Quelques individualités se signalent cependant par des initiatives. — Théodore Baron. — Le mode gris. — Un groupe se forme autour de Baron. — Jacques Rosseels. — Joseph Heymans. — Jan Stobbaerts. — Léopold Speekaert. — Charles Hermans. — Alfred Verwée et son importance comme coloriste. — Il demeure Flamand. — Ter Linden. — Marie Collart. — Jules Goethals.

Les aspirations nouvelles, qui petit à petit avaient modifié la physionomie générale de l'art belge, déterminèrent en 1868 la création d'un cercle d'artistes, dont l'influence fut décisive sur l'évolution actuelle. On avait senti la nécessité de se grouper dans une affirmation énergique du principe de la liberté; le règlement de la Société libre des Beaux-Arts disciplina les éléments de la fraction qui combattait l'emploi des règles anciennes. Elle formula par surcroît un programme qui nettement partageait les ateliers en deux camps, les conservateurs et les révolutionnaires.

Les effets s'en firent bientôt sentir. Un autre cercle, qui avait pris la dénomination de Cercle de l'Observatoire, à cause du local où il tenait ses séances, recruta toutes les forces vives du parti opposé; celui-là déclarait se rattacher à la tradition et limiter à l'application des doctrines professées dans les académies le champ des investigations artistiques; il entendait n'accepter aucune innovation. La plupart de ses membres comptaient de longues années de pratique et de succès; plusieurs se rattachaient, en outre, au monde officiel par des influences et des positions. Au contraire,

l'association rivale se composait, en majeure partie, d'artistes nouveaux, dont les débuts avaient étonné, mais qui n'avaient pénétré encore que dans les sympathies d'une catégorie restreinte d'amateurs. Artan, Baron, Bourré, Coosemans, Crépin, Marie Collart, L. Dubois, Goethals, Huberti, Kathelin, Lambrichs, Constantin Meunier, Raeymaeckers, Fél. Rops, De la Charlerie, Léop. Speekaert, Eug. Smits, Tscharner, Henri Van der Hecht, Van Camp et Alf. Verwée étaient les fondateurs du jeune cénacle. Quelques noms de vétérans s'ajoutaient, il est vrai, à la liste : Clays, J.-B. Meunier, Robie et Guillaume Van der Hecht. Un des premiers, Ch. de Groux avait adhéré. N'étaient-ils pas un peu ses fils, ces fervents de la nature qui se recommandaient de lui comme d'un ancien, bien avant eux familiarisé avec les solutions nouvelles?

De France et de Hollande étaient venus des encouragements précieux. Corot, Millet, Daumier, Courbet, Daubigny, Gérôme, Ph. Rousseau, Ch. Jacquet, Em. et Jules Breton, Alf. Stevens, Léop. Flameng, L. Guillaume, Ad. Schreyer, Jacquemart, Lalanne, Bonvin, A. Legros, Wilhem Maris, Bosboom, Rochussen, Wilhem Burger, Ph. Burty avaient accepté le titre de membre d'honneur.

La jeune société s'affirma, dès le principe, par une exposition qui eut du retentissement : ce n'était pas, comme aux Salons, un choix d'œuvres terminées et faites en vue de la rampe, mais toute une floraison d'études et d'esquisses, se ressentant du labeur intime de l'atelier. Pour la première fois, on voyait des artistes se révéler au public dans la franchise de leurs procédés, avec le dédain de la mise en scène et de l'effet. Il semblait qu'ils voulussent se préparer par l'étude du morceau à l'application qu'exigent les grands ouvrages. En réalité, ils avaient exposé pour se compter et faire publiquement le dénombrement de leurs forces, en vue des expositions officielles.

La lutte fut longtemps inégale. Vainement, la Société libre multipliait ses efforts en vue de la représentation des minorités aux commissions organisatrices des Salons; un antagonisme redoutable s'opposait à ses revendications. Il en résultait pour les zélateurs des tendances novatrices, soit des

exclusions systématiques des Salons, soit des placements désavantageux qui signalaient la vivacité des rancunes et rendaient plus tranchées les démarcations. En 1869, une première tentative pour prendre rang aux expositions se résout par l'écrasement de tous les éléments de la Société. Mais il faut déjà compter avec elle et l'on donne satisfaction aux tendances qu'elle représente en médaillant Hipp. Boulenger. C'est une détente momentanée, suivie aussitôt après de nouveaux combats.

La jeune école lutte d'ailleurs par la parole autant que par les œuvres; à l'action directe des expositions elle ajoute la propagande sous toutes ses formes; en 1871, elle fonde une revue d'art, l'*Art libre,* où quelques-uns de ses membres, la plume à la main, bataillent pour l'idée qu'ils soutiennent ailleurs avec le pinceau [1]. De graves questions y sont agitées; la modernité recrute d'ardents défenseurs; on aspire aux solutions radicales. Peu de temps auparavant, une demande avait été adressée au Ministre pour la suppression des médailles. Et en 1870, dans une circulaire signée de tous les membres, une affirmation hardie du principe de l'art moderne est envoyée au Conseil communal de Bruxelles, à l'occasion des peintures murales de l'hôtel de ville, dont on demandait qu'Alf. Stevens fût chargé.

Cependant, le groupe s'était rapidement augmenté : au petit noyau des fondateurs s'étaient ralliés tous ceux que les directions particulières de la pensée, la haine des conventions, l'éloignement instinctif des débutants pour les hommes arrivés et la nécessité de parvenir à leur tour poussaient à battre en brèche les hiérarchies existantes. Les séances étaient tumultueuses : on y décrétait des mesures draconiennes; il fallait à tout prix déloger des positions acquises ceux qu'on appelait les pontifes de la routine et s'y installer à leur place; c'était une effervescence qui gagnait jusqu'aux plus calmes; et, par instants, cette ardeur se communiquait aux œuvres.

Une tendance leur était commune : peindre la nature comme ils la voyaient, dans un détachement aussi absolu que

[1] Louis Dubois y signa plusieurs articles du pseudonyme de Hout.

possible des maîtrises et des systèmes. Ils observaient les relations des tons, recherchaient la justesse plutôt que l'éclat, et, par dédain du coloris factice, se cantonnaient dans un coloris rudimentaire. J'ai dit un mot antérieurement de cet excès de sincérité qui, chez quelques-uns, allait jusqu'à pervertir l'œil en le contraignant à une vision sèche et morne. On vit alors se produire aux expositions des portraits d'une chair bridée, tantôt blafards et plâtreux, tantôt violemment carminés ; les tons, juxtaposés dans leur plein, donnaient aux têtes des airs crus de bariolage ; et ces mêmes crudités se rencontraient dans le paysage et la nature morte.

Pour les derniers venus, d'ailleurs, comme pour les artistes de la première période, la France fut la grande conseillère : c'est de Paris qu'arriva la notion de ces colorations grises dans lesquelles, pendant un moment, on ne voulut voir qu'une mode passagère et qui résultaient de l'observation des tons naturels sous l'action directe de la lumière. Artan, Baron, Coosemans, Goethals, L. Speekaert, H. Vander Hecht, Heymans, Verheyden, Asselbergs, parmi les paysagistes, Agneessens, Hermans, Fontaine, parmi les peintres de figures, s'appliquèrent surtout à peindre la vision qu'ils avaient sous les yeux, en s'assimilant le plus exactement possible les rapports des tons.

Il ne faudrait pas en conclure que les artistes belges se contentèrent de mettre servilement en œuvre la doctrine française. Ils l'interprétèrent librement, au contraire, sans abdiquer les particularités du fond originel, et dans cette nouveauté à laquelle leurs confrères parisiens portaient un esprit par moments superficiel, ils demeurèrent ce qu'ils étaient de nature, graves, modérés, prudents et un peu lourds.

Petit à petit, les collections s'ouvrirent à leurs œuvres les plus contaminées ; il y eut des amateurs qui ne s'entourèrent plus que de réalistes ; et, subissant à leur tour l'influence du revirement général, les commissions de réception et de placement auprès des expositions furent contraintes de les accepter.

Dès ce moment, ce qui n'avait été considéré que comme un

schisme bruyant et isolé prit au grand jour l'autorité d'une manifestation d'idéal rationnel : à force de persévérance et d'énergie, là Société libre était parvenue à créer un courant d'art, dans lequel se lançaient chaque jour des esprits vigoureux; et la force du principe s'augmentait des convictions qu'il suscitait partout.

J'ai donné rapidement, dans le chapitre précédent, la nomenclature des artistes dont les débuts concordent avec les derniers Salons. Une grande partie appartenaient au groupe des indépendants et se faisaient remarquer par un air de famille. Cependant quelques individualités tranchaient sur la masse.

Théodore Baron apportait avec lui une note grave, un sentiment presque austère du paysage; il affectionnait les aspects rudes de la nature et les exprimait avec âpreté. Ses lisières de bois moutonnent sous des ciels lourds et pluvieux, toutes chargées des rouilles de l'automne ou congelées par les frimas. Ordinairement, le motif était simple, un coin de lande, un bout de champ, un chemin creux, une roche pelée sous un pan d'horizon ardoisé : il n'en fallait pas plus pour dégager fortement une impression de tristesse et d'isolement.

Il semble, en effet, que Baron soit resté volontairement fermé aux gaîtés du plein air, à la folie des printemps, aux charmes énervants de l'été. L'hiver et ses rigidités, les sombres fins d'année, les aspects douloureux de la terre lui ont fourni ses plus beaux motifs. En 1869, il envoie au Salon de Bruxelles un *Effet de neige*, un *Dégel*, deux *Sites du Condroz*. Trois ans après, il compose cette superbe page, la *Meuse à Profondeville*, les *Dunes à Calmpthout*, la *Meuse à Anseremme*, puis successivement un *Automne* (Condroz), un *Hiver* (Anvers), un *Été* (Limbourg), en 1875, un *Chemin creux* (Brabant) et un *Chemin sur les hauteurs*, en 1878.

Peintre de la nature dans toute la force du terme, il a vécu en commerce constant avec elle, souffrant de ses douleurs et mêlé à ses métamorphoses. Les Ardennes principalement lui ont révélé une beauté sévère et mystérieuse : il a peint les landes du Condroz, les escarpements des roches voisines de la Meuse, les petits villages taillés dans le grès; on le voit cependant rayonner

parfois jusque dans le pays flamand, dont les mornes bruyères l'attirent, et plus tard, pousser ses excursions jusqu'en Allemagne. Mais ses tendresses les plus constantes demeurent attachées au sol wallon. Ce qui le séduit, du reste, je le répète, ce ne sont pas les étendues, le déploiement des horizons prolongés, les soubresauts violents des sites pittoresques, mais bien les intimités d'un bout de lande, le renfoncement ou la courbure d'un vallon, la grande ligne attristée d'une futaie debout dans la plaine. Tel de ses morceaux, tout imprégnés de séve, tire sa force d'impression d'une connaissance profonde du pays; le peintre, on le comprend, ne peint pas à la légère; il n'imite pas ces nomades qui colportent de région en région leur chevalet, s'imaginant qu'il est possible de marquer le caractère d'une contrée sans une fréquentation préalable et une initiation progressive. Lui, au contraire, s'ingénie à pénétrer dans les particularités de la terre qu'il veut représenter, en étudie longuement la configuration, s'en assimile la flore et, comme un homme qui achèterait un champ, cherche à se rendre compte du fonds et du tréfonds. Cette belle conscience lui fait une place à part parmi les autres paysagistes : s'il n'a pas eu les élégances de Boulenger, les adresses appliquées de Coosemans, la virtuosité d'Alf. Verwée, il a écrit plus nettement peut-être la physionomie du pays; ses dessins ont l'exactitude rigoureuse d'un relevé topographique; il bâtit ses terrains à roc et à sable; toujours la structure intérieure se devine sous l'ondulation et le hérissement des surfaces; et celles-ci, fermement indiquées, d'un crayon qui se trompe rarement, recouvrent tout comme d'une ossature puissante, avec des vertèbres en saillie et ailleurs un mouvement lent et roux de croupes. W. Burger comparait une de ses esquisses à une indication du grand Rousseau : c'était, en effet, l'étoffé ample et vigoureux du maître, dans une chaude tache rouilleuse d'automne. L'esquisse remontait à la période des commencements, celle où l'artiste recherchait les patines sourdes, les embruns violacés, les gammes poussées au noir. Généralement la note était grasse, appuyée, solide, dans de larges coulées de pâtes, et révélait la santé robuste de la main. Plus tard, sans perdre l'énergie un peu rude qui est le côté saillant

de sa personnalité, il renonça aux colorations montées, où sa sincérité entrevoyait un retour aux conventions, et il se mit à exprimer dans toute leur franchise les tons de l'air.

Ce fut une révélation : il semblait qu'une fenêtre se fût ouverte sur la clarté des espaces, et une partie notable de la jeune école, à son exemple, voulut essayer de la notation exacte des valeurs. On peut dire qu'il fut l'un des propagateurs les plus actifs du mode gris en Belgique; l'un des premiers, avec L. Speekaert et J. Heymans, il l'expérimenta dans ses toiles, tendant sa vision sur les qualités du ton dans la lumière et la pénombre. Quelquefois, la poésie de l'effet se ressentait de cette préoccupation exclusive : la palpitation de l'artiste n'ayant pas agrandi le décalque, fidèle comme le produit d'un objectif, on avait une reproduction quasi mécanique, à laquelle manquait une tendresse, une détente, la vibration communicative des fortes émotions. De plus, la facture, naturellement assez lourde, s'était épaissie; l'esprit et le délié de la touche, cette grâce de l'exécution qui donne à la peinture la transparence et le mouvement, faisaient place à des pratiques laborieuses; les terrains semblaient maçonnés et le ciel s'épandait comme de la bouillie.

Ajoutez qu'à force de viser le jour naturel avec ses pâleurs tranquilles, l'œil finissait par ne plus voir qu'un gris froid, par moments apâli de blancheurs de craie et d'autres fois tourné à l'aigre et au violet, nullement glacé de ce fin iris, de ces lueurs nacrées qu'on perçoit en bonne optique. Petit à petit, il est vrai, la pratique et l'habitude du ton exprimé dans le jeu de ses relations et dans sa justesse locale inclinèrent le peintre à une exécution moins figée, et ses tableaux prirent un aspect argentin, de vie mouvante et libre. Cependant, même dans ses moments d'expansion, l'art de Baron, si foncièrement personnel, devait garder son allure bourrue et sa réserve un peu farouche; on y perçoit comme l'inquiétude d'un esprit âpre à la recherche et qui ne sait point s'immobiliser. C'est un art paysan, d'obstination plus que d'improvisation, tenace, convaincu, peu attractif à première vue, mais loyal, grave, incapable de compromis et d'une honnêteté toute flamande. Sa sévérité même, non moins

que l'autorité qui s'attachait à la personnalité de l'homme, eut pour résultat la formation d'un groupe élaborant en commun les mêmes formules et nettement rattaché aux particularités visibles chez le maître.

A la tête se place Jacques Rosseels, qui prit position dans l'enseignement officiel : sa manière ne s'écarte presque pas de celle de Th. Baron, dans la fixation des tons d'air et le maniement du procédé. Cependant la lumière ruisselle plus largement dans ses ciels, avec une qualité plus blonde, mais guère plus de transparence; et l'on perçoit la sensation d'un art ouvert, franc, presque gai, le contraire de l'autre, concentré et sournois. En outre, les toits rouges, allumés d'une pointe de vermillon pâle, les verts lustrés, coupés par la tache presque blanche des champs de blés mûrs, un bel aspect de campagne flamande mettent ici l'agrément d'une note amusante pour l'œil. L'artiste, en effet, détaille presque toujours le charme discret et à la longue un peu monotone de la contrée qu'il habite, ces longues plaines verdoyantes où s'espacent les hameaux et que les moulins animent du tournoiement de leurs ailes. On lui a reproché certaines défaillances d'exécution, la mollesse et le cotonneux de la touche, l'absence de dessous fermement établis, le manque d'assiette des plans. Nous avons vu que chez Th. Baron, au contraire, le dessin, nerveux et serré, établissait fortement les configurations du sol. En retour, le disciple possède un jeu plus vif des colorations, un sens plus développé de l'agencement pittoresque, une plus grande sensibilité de l'œil. J'ajoute que son penchant le porte volontiers aux grandes toiles, tandis que l'artiste duquel il procède se complaît plutôt aux œuvres de dimension restreinte.

Je ne puis omettre, parmi les autres peintres du groupe, Isid. Meyers, Courtens, Toussaint, Crabeels, celui-ci plus délicat toutefois, MM^mes Boch et Héger.

Joseph Heymans, bien que sorti de l'école d'Anvers, se rattache également, mais avec une personnalité tranchée, à la théorie de la lumière mise en pratique par Baron. Comme lui, après avoir débuté (1860) par l'intensité de la couleur, les effets veloutés, les taches sombrement reluisantes

de la verdure et des eaux, il s'arrête à l'interprétation rationnelle des tons d'air (vers 1875). Sa vision, plus étendue d'ailleurs, ne se maintient pas dans les régions d'observation tout intime où s'est volontiers restreint son émule; elle embrasse le large champ de la terre, mais principalement de la terre flamande, à travers toutes les heures et sous tous les aspects. Sollicité tour à tour par les dunes sablonneuses et les grandes plaines ondulant sous les cultures, il peint aussi les bois, les herbages, les mares dormantes, les bruyères, les longues avenues feuillues, les horizons indéfiniment prolongés, les petits sentiers filant dans les taillis, les vergers pareils à des bouquets énormes, la pointe avancée d'un village à travers le déroulement des verdures, et d'autres fois la pleine eau d'un fleuve, les digues vaseuses de l'Escaut, la marche lente d'un chaland dans les brumes du matin. Plus rarement il s'aventure par delà les côtes, dans la houleuse mer du Nord. On remarque toutefois une incursion dans les plaines de la Hollande, mais rapide. Sa patrie d'élection s'étend des polders à la Campine.

Le spectacle changeant des saisons le tente puissamment : tantôt il montre le travail sourd des séves dans le verdoiement universel des printemps, tantôt l'assoupissement profond des choses sous le genou lourd de l'été, tantôt les rouges apothéoses de l'automne dans les feuillages incendiés, tantôt encore les mélancolies mornes de l'hiver. Il est amoureux de la lumière : le ruissellement pâle des clartés de mai alterne dans ses ouvrages avec l'étincelante pluie de feu de juillet, les grandes nappes tranquillement lumineuses que septembre étend par les campagnes et les livides pâleurs sous lesquelles décembre ensevelit la nature décolorée. Il a noté avec justesse l'assombrissement graduel de la terre submergée par le crépuscule, l'ascension des premières lueurs dans le ciel petit à à petit envahi par l'aube, l'aigre rais lumineux filtrant par les déchiquetures des grosses nuées d'orage, la formation des couchants dans l'espace constellé de réverbérations, puis encore l'arrivée brusque de la nuit engloutissant tout sous son flot démesuré.

A cette contemplation persévérante de la terre et du ciel, il

a joint l'observation attentive du labeur humain. Comme Boulenger, il a intercalé dans ses paysages le paysan ensemençant, labourant, sarclant, faisant sur l'horizon le grand geste nécessaire à la fructification. D'autres fois, il campe, dans une coupe de bois, un forestier chargeant une charrette, détache sur les hautes herbes d'un pré une pastourelle pâturant ses bêtes à cornes, ou par-dessus le moutonnement de ses ouailles, la haute taille d'un berger. Le détail des occupations rustiques le tourmente moins, d'ailleurs, que la solennité mystérieuse du travail s'accomplissant d'un mouvement rythmé et lent. Le laboureur, le semeur, le pâtre prennent inconsciemment une attitude de prêtre dans le sacrifice permanent qu'ils offrent de leurs corps : ce côté énigmatique l'a touché et, par moments, se révèle chez lui avec grandeur. Les silences de la lande sous la clarté bleue de minuit, avec la grande figure du pasteur appuyé sur sa houlette et surveillant au large la débandade du troupeau, ont plus d'une fois trouvé dans son œuvre une interprétation émue. Et, remarque à consigner, il ne s'est point trop souvenu de Millet.

Toutes ces particularités constituent une physionomie qui a son importance. On devine un esprit largement ouvert au sens de la création, recueillant avec pénétration les impressions de la nature et s'assimilant les incessantes métamorphoses qu'elle subit sous l'influence des conditions atmosphériques. Avec lui, comme antérieurement avec Boulenger et plus tard avec Baron, le paysage fait un pas en avant : il s'affranchit définitivement des formules, se retrempe dans l'étude constante de la terre, substitue à la vérité de sentiment la réalité intransgressible. Le paysage d'atelier cède ici la place au paysage d'après nature, commencé et achevé les pieds dans la rosée : le peintre s'est accru d'un paysan.

A la vérité, l'ouvrier, chez Jos. Heymans, s'alourdit par moments par l'abus des empâtements et l'excès de solidité d'une facture naturellement peu déliée. Dans maints de ses tableaux, les eaux ont un air figé de bouillie, les feuillages s'immobilisent comme de la maçonnerie, la succession des plans s'atténue sous l'uniformité de la touche. On a la sensa-

tion d'une contrée sur laquelle le vent ne passerait pas et dont les arbres ne seraient point habités par les oiseaux. C'est le défaut capital de cet art sincère et cordial, de ne point exprimer la palpitation de la vie, le tremblement profond du travail intérieur, l'espèce de battement de cœur qui quelquefois semble prolonger notre humanité à travers la nature.

La lourdeur est aussi l'écueil de Jan Stobbaerts, anversois comme J. Heymans; et peut-être provient-elle, comme chez lui, de la robustesse du tempérament. L'un et l'autre, en effet, ont au plus haut point cette santé surabondante que nous avons déjà remarquée en Louis Dubois et qui signale, dans la nouvelle école, le réveil des énergies endormies. Ce sont des Flamands puissants, épais, francs du collier et tout d'une pièce, ignorants des belles manières et ne sacrifiant point à la grâce, tous deux épanouis dans un art matériel, nullement raffiné. Ils apportent avec eux la force continue du bœuf à la charrue, creusant leur sillon lourdement, mais sans lassitude, avec une sorte de belle tranquillité native qui les met à l'abri des inquiétudes perceptibles chez d'autres artistes plus nerveux, Ter Linden, par exemple. Eux, marchent droit, sans tourner la tête, dans le chemin où leur instinct les a menés; et c'est à peine s'ils connaissent les défaillances. Ils obéissent à leur instinct, qui est de voir sincèrement et de peindre à la vigueur des poignets.

Certes, un grand changement s'est opéré dans l'école anversoise pour rendre possible la venue de pareils tempéraments; l'enseignement pourtant n'a pas varié à l'Académie; elle est toujours la bastille des routines, et les peintres qu'elle parvient à arracher aux influences extérieures demeurent souffrants d'un mal endémique. Mais, en dehors de l'art officiel qui s'y apprend, s'est répandu le goût d'un art plus viril, s'inspirant directement de la nature et non plus de la tradition, hardi, jeune, bruyant, haut en couleurs, tel que le pratiquait l'auteur des *Cigognes* et du *Chevreuil mort*.

C'est à lui que s'apparentent au début Heymans et Stobbaerts : ils ont sa note vibrante et chaude, sa tendresse pour les tons forts, son large maniement de praticien vigoureux;

puis la senteur du plein air les prend et ils s'appliquent à peindre les gris du jour naturel. De 1860 à 1870, Stobbaerts fait des paysages et des étables dans des colorations allumées qui sentent encore l'atelier; mais en 1872, la tendance nouvelle apparaît, au Salon de Bruxelles, dans sa *Cuisine d'un zoolâtre*. On s'arrêta, étonné, devant cette peinture âpre et rebutante au premier aspect, d'une brutalité à peu près inconnue dans le reste de l'école; toutefois, la justesse des relations de tons captiva bientôt l'œil, on s'aperçut des finesses cachées sous les brutalités extérieures; et l'originalité de l'artiste s'imposa à ceux-là mêmes qu'un goût raffiné avait écartés d'abord. Trois ans après, il exposait le *Tondeur de chiens* et la *Boucherie anversoise*, puis en 1877, à Gand cette fois, le *Passe-temps du dimanche* et le *Chien qui lâche sa proie pour l'ombre*. Dès ce moment, il ne fut plus permis de douter : on avait à faire à un tempérament de large carrure, à un artiste entier qui dédaignait les compromis, à un maître-peintre obéissant à une vision particulière et la rendant au moyen de pratiques conformes à son instinct.

Les finesses du gris, les iris subtils allant des pâleurs azurées aux délicates teintes violacées, les variations que d'autres s'efforcent d'exécuter sur le thème des tons clairs, le laissent indifférent; son œil n'a pas la sensibilité qu'il faut pour détailler les jeux compliqués du prisme; il voit les masses sous un jour uniforme, par ensembles de blancs et de noirs. Par moments, il semble qu'il peigne avec de la suie; les ombres lourdes et fuligineuses tranchent durement sur les crudités de la lumière; et il brosse, triture, mastique, empâte, dans une sorte d'enfièvrement, dédaigneux de la belle coulée et, à l'opposé des autres, violent, bourru, exaspéré.

Observez d'ailleurs la logique de son art : son exécution s'accorde avec son observation, et, de même que celle-là paraît rébarbative aux délicats, ses sujets s'entourent, la plupart du temps, d'une trivialité répugnante. Il recherche les intérieurs rances et sombres, les taudis aux murs barbouillés, les coins d'éviers éclaboussés par le rejaillissement des eaux ménagères, la saleté grasse des cuisines, et il les anime de

caniches crottés, de tondeurs patibulaires, de laiderons à peau crevassée, d'un peuple misérable et rabougri, perpétuant dans une atmosphère brouillée la mélancolie des terreuses petites figures de Leys.

Quelquefois, il est vrai, ses anciennes prédilections le ramènent aux étables, aux écuries, dans le giron des campagnes; mais l'habitude des ménages sordides lui a fait perdre la vivacité de l'œil, nécessaire au paysagiste: la gamme versicolore des intérieurs rustiques s'éteint chez lui sous les éclats durs, les coups de lumière zinguante, les heurts de noirs et de gris qu'il a appris à la ville (*la Première charretée de foin*).

J'ai parlé de sa *Boucherie anversoise :* elle compte au premier rang dans son œuvre. Nous y trouvons ses qualités et ses défauts, ses hardiesses d'exécution, sa touche emportée et âpre, son penchant à la vulgarité, et, d'autre part, ses énergies de coloriste, son intensité dans l'effet, la précision de son dessin, sa verve enragée et sa crânerie. C'est la vision et la peinture d'un Flamand sorti du peuple, robuste, tout de bon sens, dépourvu d'idéal et qui a su garder son originalité foncière.

Jan Stobbaerts a peint l'animal, particulièrement les chiens, — sa *Question de la guerre* fait penser à Jos. Stevens, — les vaches et les chevaux. L'étrange silhouette des *Flamants* lui a fourni le sujet d'une toile intéressante.

A peu près vers le même temps, débutait à Bruxelles un artiste d'un tempérament moins fougueux, mais que l'indépendance de ses conceptions signala aussitôt aux curieux des manifestations de l'art. Léopold Speekaert, dès ses premiers envois aux Salons (1857, 1860, 1863), fait pressentir une trempe virile et des énergies disciplinées. Il ne s'est pas encore affranchi des mythologies, mais déjà sa *Nymphe surprise par l'hiver* (1860), conçue en manière d'allégorie, le montre plus préoccupé des réalités que des arrangements purement conventionnels : on comprend qu'il n'est point séduit par la poésie un peu abstraite de son sujet; ce qui l'a tenté, c'est le nu, en tant que morceau de peinture, et il le peint avec la rudesse d'un homme du Nord, comme une

belle boucherie saine. Plus tard, quand sa main se sera assouplie dans ces exercices préparatoires, il abordera un genre plus large, où se révèleront les préoccupations de l'observateur.

En 1869, une *Femme du peuple* inaugure cette voie nouvelle ; et bientôt il se passionne pour certaines questions sociales, entrevues par l'angle de l'art : le paupérisme, la mendicité, le proxénétisme et l'ivrognerie. Il est, à sa manière, un peintre penseur ; la virtuosité le sollicite moins que l'accent implacable de la vérité ; et il l'exprime avec un sang-froid brutal qui ne se détend pas. Le brillant morceau d'improvisation, le sujet d'invention, la fantaisie et ses belles invraisemblances n'ont point de prises sur un pareil homme : il ne s'en rapporte qu'au témoignage de ses yeux, s'inspire directement de la réalité qui l'entoure, peint ses modèles dans leur laideur et leur vice, tels qu'il les voit. Son dessin, robuste et précis, serre de près la forme, et à force de rigueur, arrive au style, non pas celui des écoles, mais celui de la nature. Mieux que pas un, il a formulé le type général. Et il donne cet exemple d'un peintre obéissant à ses aspirations natives et reflétant les conditions de la vie à laquelle il se trouve mêlé.

Speekaert est, en effet, Bruxellois dans ses sujets autant que dans sa facture ; je veux dire que, de même qu'il s'applique à exprimer certains côtés de la physionomie de Bruxelles, préparant pour l'avenir de curieux portraits de contemporains, où nos arrière-neveux découvriront les traits caractéristiques de la race, de même son exécution appuyée et lourde, d'une matérialité solide et sans grâce, dit bien le sens borné de l'idéal et la prédominance de l'instinct animal qui se rencontrent dans la vieille population riveraine de la Senne.

Il ne s'est pas consacré uniquement à la figure, d'ailleurs : il a fait du portrait, des fleurs, de la nature morte et du paysage. En 1869, il exposait un *Coin du vieux Bruxelles* qui fut remarqué. Très convaincu que le secret de bien peindre est de peindre juste, il eut pour objet constant la recherche des relations et des valeurs de ton : son art est le produit d'une volonté persévérante, d'une tension vigoureuse du cer-

veau, d'une application opiniâtre de certains principes. Il n'a pas été sans influence sur certains artistes du groupe bruxellois.

Je mets encore à part un artiste moins original, mais bien servi par ses aptitudes et son application au travail, Charles Hermans. Les scènes de moines, processionnant ou jouant aux boules, par lesquelles il débuta en 1869, ne faisaient pas prévoir le peintre de la vie moderne qui, au salon de Bruxelles de 1875, devait se révéler dans cette toile importante, l'*Aube*. C'était la première fois que la rue apparaissait dans une œuvre stylée comme un tableau d'histoire, avec des figures grandeur nature; il y eut des protestations; on ne pouvait admettre que le genre se départît des proportions modestes du tableau de chevalet. Et une certaine indignation s'ajoutait à la surprise générale, à l'aspect de cette orgie débandée, dans le petit jour livide d'un matin hivernal. Quelques-uns, avec plus de raison, blâmaient l'antithèse de la vertu et du vice, du devoir et du plaisir, du luxe et de la pauvreté, trop visiblement cherchée par l'artiste dans le partage de son tableau en deux groupes, les viveurs au fond, dans un frou-frou de soies froissées et une clameur rauque d'ivresse ; les ouvriers au premier plan, mélancoliques et graves, avec des airs résignés de martyr. Ces controverses se sont affaiblies avec le temps; aujourd'hui, la toile de Ch. Hermans a pris rang parmi celles du Musée moderne; et elle est presque une date dans l'histoire de notre peinture contemporaine. Elle signale, en effet, l'émancipation définitive des genres, arrachés aux anciennes démarcations, et l'importance croissante de la peinture d'observation.

Le peintre de l'*Aube* tenta un nouvel effort dans ses *Conscrits,* exposés au salon de 1878, et, plus tard, dans son *Bal masqué*, exposé au salon de Paris de 1880; mais on n'y retrouva pas les qualités nerveuses qui avaient fait le succès du premier tableau.

Les élégances féminines devaient séduire particulièrement Ch. Hermans; il a peint plus d'une fois l'être frêle et charmant qui fait notre douleur et notre joie les plus constantes; mais il ne semble pas qu'il en ait su exprimer le côté énigma-

tique, le mystère troublant, ce mélange de force et d'anémie qui éclate si puissamment dans les créatures d'Alf. Stevens, étonnantes promiscuités de l'ange et de la bête. C'est, chez lui, comme la vision indéterminée d'un homme qui n'aurait eu de raisons ni pour adorer ni pour haïr la femme; la chimère ne fait point sentir sa croupe dans ces bourgeoises aimables, d'une chair reposée et froide; elles ne parlent pas plus aux sens qu'à l'âme. Ce sont des morceaux de peinture plus que des morceaux d'humanité. Et cette peinture n'a pas toujours la légèreté, la fine transparence de tons, le chatoiement rosé des colorations qui se rencontrent sous la brosse des vrais amoureux du *mundus muliebris*.

Comme presque tous les peintres du temps, Hermans avait commencé par des tonalités sourdes et brunes; mais, dès 1872, époque à laquelle il termina sa *Lune de miel* et son *Job dans le malheur*, nous le voyons aborder la peinture claire. Ne lui demandez pas la finesse du ton, la souplesse de l'exécution, la chaleur et l'émotion de la touche; il ne les a point, non plus que la plupart des peintres du gris; c'est un ouvrier scrupuleux et appliqué, rarement attendri, pour qui la couleur est un moyen, et non pas un but; la sensualité du bout des doigts lui a manqué. Le maître dont il a été parlé plus haut, ce superbe Alf. Stevens, rallié, lui aussi, aux colorations blondes, allait montrer bientôt à l'école par quels artifices un praticien de race peut faire fleurir, à l'égal de la flore la plus éblouissante, les pâleurs du mode gris.

Cependant, quelques artistes se dérobaient aux influences qui, petit à petit, avaient amené l'importante transformation caractérisée particulièrement par les novateurs dont il vient d'être question. Ceux-là gardaient dans son intégrité la religion de la belle couleur luxuriante et chaude qui, à travers le temps, avait été le trait dominant des peintres flamands. Au premier rang figurait Alfred Verwée, remarqué dès son début en 1863 pour une toile vigoureuse représentant des *Animaux en prairie*. Un *Verger*, qu'il exposa au salon de 1866, confirma les espérances que son premier envoi avait fait naître, et, en 1869, toute la riche fleur de son tempérament éclata dans

l'*Étalon*. Dès ce moment, sa voie est tracée; il ne s'en départ plus. Et la *Récolte dans le nord de la Flandre* (1872), l'*Attelage zélandais*, les *Bords de l'Escaut*, la *Prairie aux Coquelicots* (1875), les *Chevaux*, environs d'Ostende (1878), l'acheminent, par une sûreté de pratique chaque jour plus grande, à cette œuvre maîtresse, l'*Embouchure de l'Escaut*, qui, au salon de Paris de 1879, impressionna si vivement les artistes français et fut à Bruxelles l'une des grandes séductions de l'exposition rétrospective. C'est que, en effet, l'artiste avait su fixer, dans sa représentation de la contrée flamande, la sensation de matérialité plantureuse et de robuste animalité qui se dégage de cette terre maintenue par les humidités de l'atmosphère dans un verdoiement perpétuel. Il en avait exprimé la fécondité, les sèves généreuses, l'effervescence concentrée, au moyen de colorations d'une intensité étonnante, où s'accordaient les lumières du ciel, les robes chatoyantes des bestiaux, la tache sombrement reluisante du sol. On assistait à une sorte d'épanouissement de la campagne dans un état aigu de fermentation. Boulenger lui-même, dans ses plus superbes pages, n'avait pas plus largement indiqué l'abondance magnifique des pâturages. Ce qui dominait ici, c'était la santé prodiguée jusqu'à l'exubérance, le goût et la recherche de la puissance, l'aptitude à peindre la grasse existence sommeillante de la bête, un riche instinct à l'aise dans une peinture solide et nourrie, puis encore la sensibilité de l'œil reflétant comme un miroir l'infinie variété des tons, la faculté d'exprimer la réalité sous un angle spécial, à travers le mirage coloré du cerveau, enfin la sensualité d'un praticien mettant à son exécution cette caresse qui donne aux objets représentés la vibration et l'électricité de la vie.

Alf. Verwée est une des belles organisations d'artiste de la période contemporaine ; il se plaît à réaliser la conception d'une terre grasse de sucs et vastement nourricière ; on sent chez lui le rajeunissement perpétuel de la création, le renouvellement des genèses, l'intarissable fécondité des sols alimentés par les filtrations pluviales. Non seulement il perpétue dans ses manœuvres d'exécutant la tradition des pein-

tres épris des colorations rutilantes et pleines, telles qu'en virent naître les Pays-Bas aux belles époques de leur histoire artistique, mais sa vision est bien celle d'un Flamand, couvée par une âme flamande. Une impression de santé physique et morale, de *mens sana in corpore sano,* s'échappe de ses toiles, prédisposant à mieux recueillir cette saveur particulière des Flandres, qu'il a su mêler à ses pâtes. Il a le tempérament tranquille et fort, la contemplation sans fièvre, l'activité égale des gens de sa race; et ces particularités se reflètent dans son exécution, abondante et soutenue, sur laquelle la lassitude n'a point de prise.

L'élargissement apporté par Jos. Stevens dans la peinture d'animaux proprement dite, il l'a apporté dans la peinture du paysage où l'animal tient une place. Chez lui, la viande animée ne joue plus un rôle secondaire, comme dans les idylles des successeurs d'Ommeganck, ni un rôle distinctif, comme dans les œuvres plus synthétiques de Louis Robbe; elle fait partie intégrante de la rusticité qui l'entoure; elle est comme un produit spontané et comme une formation immédiate de la terre. On sent que ce sont les énergies de celle-ci qui lui ont communiqué son ampleur, sa belle fleur rouge de vie, sa magnificence de forme et de ton. L'artiste a donc peint son pays tel qu'il l'a vu, riche en pâturages et conséquemment en bétail, sous son double aspect prairial et animal.

Sa prédilection pour les gammes vibrantes s'est fait jour dans la préférence qu'il témoigne pour les automnes; généralement, les ciels agités et tourbillonnants, les verts lustrés par le lavage des grandes pluies, les terres assombries et couleur de café brûlé, la densité des atmosphères signalent dans ses paysages la décroissance des chaleurs de l'été, sous l'action desquelles la campagne se dessèche et se gerce, et parallèlement une sorte de torpeur magnifique de la création, traduite par l'éclat apaisé des colorations et la solennité un peu grave des contours. Au loin, une bande de clarté jaune raie la plaine, ou bien c'est la grise mer du Nord qui luisarne sous la lumière tumultueuse du ciel. Et, çà et là, des toits rouges, pareils à des feux qui brûleraient dans le midi du

jour, allument des notes claires, avivées par les moires sombres des campagnes.

J'en ai dit assez pour montrer qu'Alf. Verwée est une personnalité en relief dans l'école; si, à ses qualités brillantes, il avait joint une science moins fragile de l'anatomie, une certitude plus grande dans le dessin des formes et l'indication des plans, il n'y aurait qu'à admirer son art sans restriction. Il a formé quelques bons élèves, dont la plupart ont eu des succès dans les expositions. Je citerai Parmentier, Lambrechs, De Greeff, Fr. Van Leemputten, tous également rattachés au giron de l'école coloriste par la recherche des tons vigoureux et chauds.

Un peintre nerveux à l'excès allait trancher par ses allures inquiètes sur les aises tranquilles des peintres demeurés Flamands. Ter Linden se forme à l'école française et s'en assimile le charme, les pratiques raffinées, les visées subtiles. Il n'a plus rien de la placidité antérieure, de la belle tenue du morceau, des larges coulées de la pâte : c'est le procédé vif et rapide, la notation improvisée, la verve brillante des maîtres préoccupés d'exécution subtile. Par moments, il fait penser à Courbet par des maniements souples, une étonnante adresse à jouer du couteau, la finesse et le délié des tons. D'autres fois, il est vrai, une certaine gravité dans le sentiment l'incline à refléter Millet. Et, comme De Knyff dans le paysage, il se compose une personnalité en prenant à ses peintres d'élection leurs traits distinctifs et en y ajoutant son sentiment particulier.

Quand il exposa pour la première fois en 1872, on se sentit de suite en présence d'un esprit pénétrant et réfléchi. La *Dormeuse* et le *Crépuscule* trahissaient le penchant d'un poète contemplatif, dont les yeux, largement ouverts sur le monde intérieur, s'intéressaient aux intimités du cœur, aux muettes éloquences des choses, aux dessous profonds de la vie. Son exposition de 1875 fut plus caractéristique encore : il s'y montra nettement le disciple du peintre d'Ornans dans deux toiles importantes, l'une qui représentait une paysanne se reposant contre le tronc d'un arbre dans les verts sourds d'un paysage sylvestre (*Lassitude*), l'autre

qui montrait une jeune femme égarée au milieu d'une forêt de hêtres, les yeux rouges d'angoisse et la face mordue par la bise (*Dans la neige*). Le contraste des deux notes, autant dans la pensée que dans l'exécution, mettait en lumière la souplesse de l'artiste qui avait réussi à fixer, avec des qualités égales, d'une part l'image de la vieillesse et de la misère, d'autre part l'image du luxe et de la beauté.

On vit ensuite, au salon de Gand, l'*Émoi* et le *Vieux Jardin* : la tendance à exprimer le mystère dans la nature et dans la vie s'accentuait en ces deux tableaux, desquels sortait une irrésistible impression de recueillement. Cela tranchait sur l'ensemble de la production belge par le charme de l'exécution et du sentiment, comme le fruit plus délicat d'un art spirituel et raffiné.

C'est un poète, en effet, que Ter Linden ; la réalité seule ne lui suffit pas ; il y mêle du songe et de l'idéal ; soit qu'il peigne la sauvagerie d'un vieux jardin abandonné, la désolation des petits enclos urbains envahis par la neige, l'horreur des cavernes où gronde un torrent, l'épanouissement printanier des premières feuilles dans les bois, la décrépitude d'une vieille femme assise à son rouet, l'apparition d'un long fantôme entouré de voiles dans le coup de lumière d'un escalier, l'esprit est remué par des sensations délicates et persistantes. On sent partout le chaud battement d'un cœur, l'impulsion d'un esprit sensible et distingué, la conscience d'un artiste véritable.

Une femme, un artiste délicat et personnel, Marie Collart, s'était fait, en dehors du groupe dont il vient d'être parlé, une voie où elle marchait seule, avec un instinct admirable des intimités rustiques. Dès ses débuts, elle annonce ce qu'elle sera par la suite, un esprit ouvert au sens mystérieux de la nature, une âme attentive et recueillie, un peintre d'une exécution virile sous une grâce de sentiment toute féminine. Elle expose, en 1866, deux tableaux, des *Vaches dans une prairie* et un *Verger*, qui contiennent en germe les belles qualités de poète et d'ouvrier qu'elle fera paraître plus tard. C'est déjà, en ce temps, une prédilection particulière pour les petits coins silencieux, les pacages clôturés de haies, la compagnie des

grands bœufs vautrés dans les herbages. Elle ne se lassera pas de raconter l'humble vie des pâquerettes et des renoncules; une tendresse la ramènera constamment vers la paix profonde des vergers; elle aimera la terre à la façon du paysan, jaloux d'une possession qui comble sa vie. Étudiez son œuvre : il en sort comme une bonté naturelle; c'est l'expression d'un cœur qui n'a jamais varié et qui, en peignant la campagne, peint du même coup son rêve de vie paisible. Il y a dans cet art une si grande sensibilité, que l'émotion qui s'en dégage fait presque oublier le charme de la main-d'œuvre; ce n'est qu'après avoir absorbé dans une longue contemplation la douceur des choses qu'on s'avise de regarder le fini savant de l'exécution. Il semble que les paysages aient poussé feuille par feuille sous son pinceau, tant ils ont gardé l'aspect de la nature. Marie Collart n'a pas suivi l'école dans son emploi exagéré de la synthèse, ramenant perpétuellement l'interprétation à un travail de masses; elle s'ingénie, au contraire, à montrer la complication du détail, les floraisons minuscules de l'herbe, la formation progressive de l'arbre avant qu'il s'épanouisse dans son ampleur. Elle est la fée d'un petit empire borné par de l'aubépine, où, brin à brin, elle regarde pousser les mousses, qu'elle aime comme une famille. Son âme se partage également entre les scarabées courant sous les feuilles et les obscures végétations germées du terreau.

Tandis que les coloristes purs se laissent aller à leur goût de la virtuosité, elle se complaît dans une sorte d'effacement volontaire devant la nature; sa préoccupation constante est de l'exprimer dans sa vérité, avec toute la sincérité dont elle est capable. Par moments même, le procédé disparaît; on n'a plus sous les yeux qu'une vision de la terre, obtenue par des moyens très simples, et sa peinture est moins de la peinture qu'une émotion tombée toute chaude du cœur. C'est la force et la grâce de ce talent de savoir dérober sous une apparence de candeur et de prime-saut le labeur de l'interprétation.

Marie Collart est de la famille de ces artistes ingénus qui ont noté dans la représentation des choses leurs propres sensations. Elle a vécu dans un coin de la campagne braban-

çonne, ignorante du chemin de fer et de la ville. Son art, attendri et grave, transcrit dans une belle langue, d'une couleur et d'un style particuliers, la mélancolie ou la placidité des petits villages qui prolongent la banlieue de Bruxelles. Quand elle dépasse la haie du verger où pâturent ses vaches, c'est pour nous faire voir l'enfilade d'une rue de campagne, avec ses rangées inégales de maisons capuchonnées de toits en chaume, un bout de cour traversé par des porcs, un seuil de porte au devant duquel se presse une nuée de poules. On croit retrouver chez elle la descendance du vieux Breughel et de Van Ostade: comme eux, elle s'intéresse prodigieusement aux occupations rustiques. La cuisson des aliments destinés aux bêtes lui semble aussi importante que la confection d'un mets royal. Elle vit de la vie de ses paysages et de ses paysans, faisant cause commune avec eux contre le propriétaire, ayant leurs goûts, leurs idées, leur existence casanière et végétative.

Il y a des moments où la nature qu'elle peint a des airs de dimanche, dans la chaleur lourde de juillet, et elle fait sentir la douceur de se reposer tout un jour, qui délasse les villages, là-bas, derrière les vergers. Ses chaumines sont ressemblantes comme des portraits : on les sent modelées sur la tenue intérieure de la maison, les habitudes des maîtres, le désordre ou la régularité des ménages. Et elle fait venir à l'esprit cette pensée de Balzac contemplant un triste tableau d'hiver où montait une maigre fumée de maisonnette : « Que font-ils dans cette cabane? A quoi pensent-ils? Les recettes ont-elles été bonnes? Ils ont sans doute des échéances à payer! »

Millet avait fait une impression profonde sur l'artiste, au temps des débuts; elle le rappela d'abord dans des morceaux de pratique violente où reparaissaient jusqu'à ses sujets familiers. Mais cette influence fut passagère : elle ne prit bientôt plus conseil que de la nature, et dès le salon de 1866, où elle apparut avec deux toiles d'une allure toute personnelle, elle demeura le peintre d'une perception directe de la campagne. En 1869, quatre tableaux nouveaux : *Temps gris*, *Premiers jours de printemps*, le *Fournil*, la *Source*,

révélèrent la fraîcheur et la variété de ses sensations. C'était une fleur de santé franche à laquelle on n'était pas habitué; une odeur de rusticité s'y respirait à pleins poumons; la critique comprit qu'elle avait affaire à une conscience. Puis le *Vieux Verger* et le *Paysage d'hiver*, qu'elle expose à Bruxelles en 1872, signalent un développement des qualités originelles; elle termine ensuite pour le salon de 1875 ces deux pages impressionnantes : le *Fond de Calevoet* et l'*Ancien chemin de Beersel le soir;* et tout à coup les *Cerisiers en fleurs* et le *Soir* (1878) sont comme le signal d'une riche et féconde maturité.

Le rare scrupule qu'elle apporte dans le travail a eu pour résultat de donner de la notoriété à toutes ses œuvres. Elles ont le sceau des choses achevées sans hâte, dans la pleine possession du sentiment et de l'expression. Je citerai, parmi les plus distinguées, les *Paysans*, les *Vaches du moulin*, un *Verger en Flandre*[1]. Personne n'a mis plus d'éloquence naturelle au service d'une plus pénétrante intelligence de la campagne; elle a raconté avec une sorte de ravissement intérieur la poésie des saisons, la gaîté des matins, l'apaisement des soirs; elle a enveloppé de la magie des heures l'humble travail des fils de la terre. Elle sera considérée, dans l'histoire de l'art contemporain en Belgique, comme l'une des personnalités les plus franches du paysage rustique.

A examiner le fond des tempéraments, il y avait des affinités entre cette artiste concentrée, d'une loyauté si haute, et un jeune peintre, Jules Goethals, qui avait débuté, comme elle, au salon de 1866. Il traitait le paysage avec une religion de primitif, étudiant un arbre, un champ, une dune dans leur réalité la plus intime. Attentif à la lumière, à l'ombre, à la qualité des atmosphères, il mettait dans son travail l'effort d'une vision tendue et nerveuse. C'était également une contrée familière et longuement pratiquée qu'il se complaisait à peindre : en 1866, il expose un *Effet de pluie;* en 1869, un *Verger* et un *Soleil couchant;* en 1872, un *Effet de neige* et un *Soleil levant* (Nieuport). Puis on le retrouve au

[1] Au Musée moderne.

salon de 1875 avec un *Soleil couchant* (château de Montaigle), une *Prairie à Haarlem* et, au salon de 1878, avec une *Vue de Spaarndam*.

Il compte au rang des hommes de bonne foi qui ont fait de l'art une sorte de cas de conscience.



CHAPITRE VII.

Caractères généraux de la dernière période d'art. — La peinture d'histoire languit. — Les grands travaux décoratifs. — Application des qualités du genre à la peinture d'histoire. — La peinture religieuse se fait réaliste avec Ch. Verlat. — Son influence sur l'école d'Anvers. — L'habitude des voyages se répand de plus en plus chez les peintres. — Tendances et caractères des différents genres de peinture. — Quelques individualités se font jour. — Le mouvement artistique prend une extension plus grande. — Causes de cette extension. — Activités de l'art en province. — Les grands centres ont des groupes importants. — Nomenclatures d'artistes. — Une part du mouvement revient aux cercles artistiques de la capitale et de la province. — Nombre croissant des cabinets d'art. — La peinture belge occupe un rang important dans l'estime des autres nations. — Peintres de diverses nationalités établis en Belgique. — Artistes belges professant à l'étranger.

Au point où nous en sommes arrivé de notre histoire, une impression domine : c'est la manifestation de plus en plus considérable de l'instinct dans les œuvres de la peinture. On s'intéresse à tout ce qui frappe la vision : matérialités riches et plantureuses, scènes de la campagne et de la rue prises sur le fait, représentations du corps humain dans sa réalité immédiate, sans transpositions d'idéal, grasses carnations de la femme, anatomies en mouvement de la bête, poésies de la terre et de la mer, grands horizons farouches ou coins de landes aimables. L'artiste ne s'attache plus avec une prédilection marquée à un ordre de sujets plutôt qu'à un autre; tout ce qui est vie, couleur, action, l'intéresse, le sollicite, éveille en lui le besoin d'une notation instantanée; les prismes changeants de la lumière, la variété et la mobilité des tons, les transparences de l'air, le jeu des colorations deviennent l'objet d'une curiosité incessante, sous quelque aspect qu'ils se présentent, inerte ou animé. Et, de préférence aux formes élégantes et maniérées, on va aux sensualités de la couleur,

aux belles taches étalées, à la chair dans sa fleur brillante, à la nature dans ses aspects qui frappent le plus directement les sens. Chez les uns, le tempérament de la race, puissant et généreux, se fait jour dans des œuvres robustes, de santé lourde par moments, mais plaisante à l'œil ; chez les autres, une perception plus nerveuse trahit le besoin d'un mode d'interprétation conforme à la maladie d'un siècle blasé et qui n'est plus remué que par des jouissances aiguës. Mais, exaspérés ou placides, ils ont en commun le goût de la vie, recherchent les particularités parlantes, sont attirés moins par la beauté contenue dans les choses que par les éléments de force et les vertus secrètes qu'elles renferment. De plus en plus, les païens se retirent de l'art ; il n'est plus guère que de rares peintres, la plupart survivants du mouvement romantique, qui peignent la grâce et le charme d'une tête ou d'un corps étudiés exclusivement dans la pureté de ses lignes. Gallait, Portaels, Dell' Acqua perpétuent, aux salons, la tradition de la forme aimable et du rythme harmonieux. Nous avons vu pareillement chez Eug. Smits le reflet des élégances patriciennes de Véronèse ; et, de son côté, Eug. Verdyen se complaît dans la peinture d'une certaine beauté luxueuse et régulière. Presque partout ailleurs, le morceau l'emporte sur la nécessité d'exprimer un idéal ; on cherche à répercuter, dans l'œuvre d'art, l'impression ressentie au contact de la réalité, brutalement et telle qu'elle s'est produite ; la peinture, par certains côtés et pour la généralité des peintres, est devenue affaire d'organisme plutôt que de méditation patiente. On peint sa sensation, sa gourmandise et son instinct.

A ce métier, l'étude exclusive du dessin ne pouvait que décroître. Il arriva, en effet, que l'influence prédominante de la couleur et le goût croissant pour la chose bien peinte apportèrent des modifications dans le mode général du tableau. On fit plus attention à ce qui captivait l'œil qu'à ce qui sollicitait l'esprit ; le ferme contour, la silhouette fine et découpée, l'équilibre dans le mouvement des figures, la science et la justesse des proportions, toutes ces qualités qui constituaient le Canon de l'école antérieure, s'atténuèrent

graduellement sous les préoccupations du tissu coloré, de l'étoffage des tons, de la vie envisagée sous ses aspects de lumière et de mouvement.

L'exagération, qui est le propre de toutes les réactions, devait même aller, chez bon nombre de peintres de la jeune génération, jusqu'à l'oubli des connaissances élémentaires du dessin ; et ce relâchement dans les pratiques essentielles amena, petit à petit, une déperdition de forces, de laquelle l'ensemble de l'art souffre encore aujourd'hui.

De même que la religion de la belle ligne s'était perdue, la culture des genres où la ligne se manifeste dans tout son éclat s'était amoindrie. Aux approches de 1880, le nombre des peintres d'histoire est minime, si on le compare au groupe de la période précédente. Il semble qu'un besoin de jouir matériellement de son art et d'en renouveler constamment les sensations ait déterminé l'éloignement, chaque jour plus radical, pour les œuvres laborieuses auxquelles l'érudition et l'application ont plus de part que l'impression directe et la vivacité du sentiment. A part quelques exceptions, la peinture d'histoire dégénère en un calque glacé des tentatives antérieures, s'alanguit en de froides résurrections du passé, devient un genre figé et mort qui n'a plus même le don d'attirer l'attention de la foule. Seuls, l'État et les municipalités, par sollicitude pour les tendances élevées, continuent à la perpétuer au moyen de commandes en vue des édifices publics. Je citerai ici les décorations entreprises pour la salle du Palais-Ducal de Bruxelles, actuellement Palais des Académies, et dues au pinceau de Slingeneyer, l'ensemble des peintures exécutées par De Keyzer pour le vestibule du Musée d'Anvers, la superbe salle peinte par Leys au Palais communal de la même ville, les portraits historiques de Gallait au Sénat, l'importante suite décorative de Cluysenaer pour l'escalier de l'Université de Gand, les grandes toiles peintes par Carlier, Paternostre et Hennebicq pour l'hôtel de ville de Mons, enfin les tableaux d'Émile Wauters pour l'hôtel de ville de Bruxelles.

C'était particulièrement chez Wauters, Cluysenaer et Hennebicq que se retrouvaient les qualités essentielles du peintre

d'histoire : clarté d'exposition, science archéologique, mise en scène intelligente, observation de la couleur locale, dessin expressif et correct, agencement logique de la composition. Toutefois, la passion, ce don supérieur des maîtres qui, à l'exemple d'Eugène Delacroix, ont su montrer, à travers un fait purement circonstanciel, l'humanité éternelle, leur a manqué à peu près également. Ils n'ont pas su faire crier au peuple le grand cri qui, à toutes les époques douloureuses, sort de sa chair saignante : le permanent n'apparaît pas chez eux à travers le contingent; et, comme leurs devanciers, les Gallait, les De Keyzer, les Wappers, ils ont été tentés par l'étalage bariolé des costumes, la gravité et la belle tenue des figures, l'équilibre et le balancement des groupes, plutôt que par le fond même des idées et des sentiments qu'ils avaient à exprimer. Tous les trois, du reste, ont manifesté de belles aptitudes de praticien, avec des visées plus réalistes chez Wauters, une facilité de composition plus large chez Cluysenaer, et, chez Hennebicq, une sûreté dans la manœuvre qui, par moments, rappelle le peintre de l'*Abdication.*

Quelques autres artistes, cependant, s'étaient attiré des succès dans les expositions. L'ensemble de cette production se perdait malheureusement, faute d'originalité réelle et de rajeunissement dans les formules, à travers l'éclat de la peinture de genre et de paysage. Des esprits plus indépendants avaient bien essayé de renouveler le vieil art historique en y introduisant, après Alma Tadema, la familiarité et les intimités de la peinture de genre; mais ce louable effort avait souvent échoué dans des conceptions sans grandeur. Jan Van Beers, peintre adroit et d'une rare subtilité, ayant à peindre la mort de *Van Artevelde,* montra un cadavre couvert de sang, le long d'une palissade derrière laquelle s'entrevoyait, aux clartés d'une aube pluvieuse, la silhouette de la cité gantoise. C'était un morceau de pratique plutôt qu'une page d'histoire. Il avait été plus heureux dans son *Auto-da-fé*, un vaste concours de peuple, d'inquisiteurs, de prêtres et de bourreaux, et dans son *Charles-Quint,* traité en manière de portrait, d'un pinceau nerveux qui avait su répandre l'ennui des grandeurs sur un pâle visage d'infant.

Plus tard, Delpérée, tenté par la figure de Charles-Quint au couvent de Saint-Just, peignit une sorte d'agonisant momifié, la chair parcheminée et collante aux os, le regard empli d'hallucinations, immobile devant les approches de la mort. Et, à son tour, Alb. De Vriendt montra l'impérial vieillard dans le délaissement des heures dernières. De son côté, Ooms avait représenté un duc d'Albe fatidique, au milieu de tentures rouges qui mettaient sur lui comme une éclaboussure de sang. A ces noms s'ajoutaient ceux de X. Mellery, Struys, Van der Ouderaa, Jul. De Vriendt, Van den Bussche, Lebrun, Carpentier, Tytgadt. Leurs tentatives ne firent pas hausser sensiblement le niveau de l'école.

Il en fut de même des initiatives que propagea Charles Verlat à son retour de la Terre-Sainte. Doué de facultés d'exécution très particulières, ce peintre qui, par ses origines, se rattache à la période d'art précédemment décrite, exerça toutefois sur l'école anversoise une influence relativement heureuse. Il la détourna, en effet, des poncifs de l'enseignement traditionnel, et, par une étude plus appliquée de la nature, l'inclina à s'associer au mouvement général. Il avait rapporté d'Orient quantité d'esquisses et de tableaux dans lesquels il avait représenté l'homme et la contrée. On était loin des pages délicates où Portaels avait mis un peu de la grâce et de la fantaisie charmante de Fromentin. Le songe délicat qui les avait inspirés tous les deux faisait place ici à des réalités brutales, à travers lesquelles l'artiste faisait passer les grandes figures des apôtres et du Christ. C'était, au lieu du roman des saintes Écritures, une tentative audacieuse pour donner à la légende le caractère et la physionomie des êtres et des choses d'aujourd'hui. Descamps l'avait essayé avec bonheur avant lui. Mais la virtuosité excessive du peintre fit tort à ses intentions : il matérialisa l'Orient, ses personnages et ses lumières, au point de leur donner par moments la lourdeur septentrionale ; la vie ne se dégageait point de ses pâtes étendues comme du mortier, et le procédé durcissait la chair, pétrifiait l'air, écrasait les transparences, partout mettait les solidités du marbre et du bois.

L'œuvre rapportée de ses lointaines excursions par Verlat

n'en a pas moins de l'autorité. Elle dénote de singulières décisions de pratique, une vision de la lumière, intense jusqu'à l'acuité, une observation très nette des particularités que l'oisiveté, l'existence au grand air, les habitudes de la pensée communiquent au corps. Telle de ces peintures est tout à fait caractéristique; elle exprime la coutume des hommes aussi bien que l'aspect des milieux qu'ils habitent; et les yeux sont brûlés par l'éclat des tons, comme par les réverbérations du soleil lui-même. Verlat a peint l'Orient calleux, avec un air vague d'éléphantiasis chez la créature et dans la création; il l'a peint d'ailleurs tel qu'il l'a vu, rude, brutal, dans la laideur pittoresque de ses haillons et la chaleur de fournaise où il rôtit vivant.

Il y eut une surprise devant cette manifestation, si imprévue de la part d'un artiste qui s'était fait particulièrement un renom d'habileté dans le portrait et dans la peinture de la bête. Il avait bien abordé l'histoire et le genre sacré, mais accessoirement, plutôt comme un prétexte à morceaux d'exécution que comme un fonds d'idées et de sentiments. Et cette peinture nouvelle le montrait préoccupé d'une esthétique toute flamande, qui se caractérisait surtout par l'accent réaliste, la brutalité du dessin, l'absence de toute espèce d'idéalisation dans un genre demeuré jusque-là conventionnel. Il représenta l'Orient en peintre habitué aux peaux gercées et aux gestes lourds des marins d'Anvers : son *Vox Dei* a la turbulence et la basse gaîté d'une scène du Riddyck. Un art si conforme au génie réaliste de la race ne pouvait manquer d'impressionner les jeunes peintres : Claus et De Jans, parmi bien d'autres, reflétèrent à leurs débuts la manière massive et les dures colorations du maître.

L'habitude des voyages s'était, d'ailleurs, petit à petit répandue chez les artistes belges. Portaels traverse le désert; Slingeneyer part pour l'Algérie; Ad. Dillens revient du Maroc l'œil brûlé par les flammes du ciel; Eug. Verdyen parcourt les pays du Danube, pénètre en Turquie, gagne Alger; Claus va peindre les sables torrides de Tlemcen; Alb. et Jules De Vriendt s'installent à Jérusalem; Robie, à son tour, prend le chemin de l'Orient. Ce n'est, à la vérité, chez la plupart

d'entre eux qu'un besoin de curiosité rapidement satisfait et qui n'altère pas les originalités foncières. Il semble que l'imprescriptible sentiment de la race s'oppose à l'envahissement de l'art ethnographique; rentré chez soi, l'artiste continue à peindre la lumière et les milieux qui lui sont familiers.

C'est cette prédilection pour les êtres et les choses du pays qui a déterminé, en ces derniers temps, l'extension toujours croissante de la peinture de genre et de paysage. Sans doute, le genre a subi des modes passagères; moyen âge avec Lagye, Cleynhens, Ooms, Vander Ouderaa, il se fait régence avec Gilbert, directoire avec Dansaert, Vandekerckhove et Meerts; mais ce sont là des courants isolés. Henri de Braekeleer peint le petit peuple d'Anvers dans sa réalité gourde; Ch. Hermans ouvre à la rue une échappée dans ses toiles; Const. Meunier pénètre dans l'usine, fourmillante de grands torses nus cambrés en postures héroïques; J. de la Hoese détaille avec esprit les particularités bruxelloises; Meerts et Ravet se complaisent dans des sujets d'observation populaire; Josse Impens, fidèle aux mœurs flamandes, entrebâille le seuil des cabarets ou bien assied un sabotier devant son établi; Alf. Hubert, attentif à toutes les manifestations de la vie, représente, avec un égal talent, tantôt des scènes militaires, tantôt des scènes de *high life;* X. Mellery découvre une veine d'intimités dans la peinture des intérieurs de l'île de Marken; Van Beers et Herbo s'aventurent dans les sujets mondains; Hoeterickx peint la pittoresque bigarrure des foules.

Une sensation d'art nouvelle se dégage de l'œuvre de quelques-uns de ces artistes. Principalement chez H. de Braekeleer et Mellery, la netteté de l'observation, la sûreté du procédé, le caractère même des sujets traités constituent une originalité tranchée.

Les peintres de la figure, de leur côté, s'attachaient à la transcription de la physionomie moderne dans ses traits de grâce et de force. Alf. Stevens, avec ses subtiles analyses de la femme, avait éveillé la passion de tout ce qui touche à son empire. De Jonghe, Baugniet, les deux Verhas la montrèrent dans ses coquetteries de toilette, doucement épanouie à une vie sereine. Verdyen lui donna l'indifférence superbe de la

courtisane, et, pour la rendre plus redoutable, l'enveloppa des séductions de la chair étalée et nue. Agneessens la peignit dans sa placidité, comme une belle fleur fraîche. Dubois en fit un animal luxuriant et sain. Smits l'entrevit à travers les splendeurs matérielles de ses atours, pareille aux reines de Véronèse. Philippet lui mit dans la prunelle la large lumière tranquille des Italiennes. Hermans, Van Camp, Fontaine, sans chercher à exprimer un de ses caractères définis, la montrèrent simplement dans la vérité de ses attitudes.

La femme n'était pas, d'ailleurs, l'unique préoccupation des peintres de figures : nous avons vu Léop. Speekaert s'attaquer au paupérisme, au fanatisme religieux, à la guerre. Cogen et Bource peignent le pêcheur des côtes, Heyermans, Van Kuyck et Taelemans le paysan flamand, Claus les petits rustres des Flandres, Meunier l'ouvrier, Alf. Hubert le soldat. Les autres, Van Camp, Reinheimer, Ringel, Sacré, Herbo, Ch. Cardon, Meerts, De Meester, Mellery, W. Linnig, Tyck, Vanaise, V. Van Hove, Delvin, Verhaert, Van Beers, Joors, Pion, Portielje, cherchent moins un côté de l'humanité spécial qu'une physionomie nerveuse ou caractéristique, propre à l'interprétation.

D'autre part, le portrait acquiert une importance chaque jour plus grande : Wauters, Agneessens, Verdyen, Hennebicq, De la Hoese, Hermans, Fontaine, Sacré, Lambrichs, Bourson, V. Van Hove, De Lalaing, Maeterlinck, F. Seghers, Bourlard, Charlet, Genisson, Claus, forment une phalange qui faite autorité.

Le nu, en revanche, s'éclaircit aux expositions, pendant cette dernière période : il n'y apparaît plus guère que sous la forme d'allégories. Léop. Speekaert, Van Camp, Smits, Cluysenaer, Philippet, Taelemans, Meyer expriment successivement le corps humain dans le riche mécanisme de ses poses. Mais on n'a pas de peine à s'apercevoir que l'idéal des grandes formes n'a plus rien de commun avec cette interprétation des derniers brosseurs de torses. Pour la majorité d'entre eux, la recherche du ton juste l'emporte sur le sentiment de la ligne, et ils peignent la nature qu'ils ont sous les yeux, sans penser à la grandir.

En réalité, de tous les genres, c'est le paysage où se révèlent le plus largement l'initiative et le talent. D'une part, les peintres de l'effet exact, Baron, Heymans, Coosemans, Rosseels, Meyers, Courtens, Goemans, Léopold Speekaert expriment les aspects du sol dans une vérité un peu grosse, mais décidée. D'autre part, les coloristes, Boulenger, Dubois, Marie Collart, Alf. Verwée, Verheyden, Van der Hecht, Haseleer, Crépin, Arm. et Aug. Dandoy, Montigny, Huberti, Hannon, Claus, Crabeels, Hagemans, Rosa Venneman, Maus, sont portés aux énergies et aux délicatesses du ton comme vers une source d'impressions hautes et magnifiques.

Considéré dans son ensemble, le paysage se caractérise par l'ampleur et l'intensité de la vision, l'abondance et la fraîcheur des sensations, la fougue d'une exécution par moments relâchée, mais grasse, nourrie, pleine de sève.

Les mêmes qualités se retrouvent chez les peintres de marines. Déjà, chez Clays, nous avions remarqué le retour aux pratiques franches et l'effort pour exprimer les tons de l'eau dans leur vérité. Louis Artan, à son tour, s'initie aux poésies de la mer, en peintre admirablement doué pour saisir les jeux fugitifs de la lumière. Coloriste très fin, il fit miroiter les prismes des vagues, irisa de reflets nacrés les flaques déferlant sur la plage, donna aux sables l'espèce de chaleur animée qui les rend pareils à du satin. On remarquait chez lui, comme on l'avait remarquée chez Boulenger, une sensibilité de l'œil plus grande que celle des autres peintres belges; tous deux avaient dans les veines le mélange de la race française et de la race flamande, la première nerveuse et affinée, la seconde puissante et rassise, et cette double origine leur avait composé une physionomie particulière, où se combinaient la force et la grâce.

La distinction unie à la vigueur est, en effet, un des traits importants d'Artan; ses tons sont déliés, avec des surfaces de pâtes résistantes ; il a des audaces d'exécution tempérées par la délicatesse du coloris; il recherche les teintes amorties et pâles, les bleus éteints, les verts noyés, les roses assoupis, un accord d'harmonies en sourdine. Chez lui, comme chez les beaux peintres du groupe auquel il se rattache, l'exécution

prend une animation de vie; les touches se posent comme des caresses; une vibration passe sur tout le champ de la toile et lui communique une sorte d'électricité. Le rôle de la couleur, en effet, s'est élargi; elle ne sert plus à revêtir l'interprétation d'un prisme vaguement chatoyant et conventionnel; elle devient le mouvement et l'âme du tableau. Remarquez avec quelles délicatesses elle exprime les tons les plus fugitifs de l'atmosphère, avec quelle sûreté elle fixe les iris les plus tendres; elle fait circuler partout la lumière, met sur les choses une palpitation, donne aux arbres aussi bien qu'aux vagues le frisson profond de l'être.

Au Salon de 1866, une première toile d'Artan, les *Dunes aux bords de la mer du Nord,* fait déjà pressentir la séduction de cet art personnel. Trois ans après, sa manière s'affirme dans trois notes robustes et fines, les *Côtes de la mer du Nord*, le *Retour de la pêche*, le *Souvenir de la Manche*. Il reparaît en 1872 avec un *Ouragan* (côtes de la mer du Nord) et un *Effet de lune* (souvenir de Bretagne). Puis, successivement, il expose la *Plage de Berck* (Pas-de-Calais), en 1875, et, en 1878, la *Ville de Flessingue* et la *Jetée de Flessingue*. Une large notoriété lui était venue de cette vision particulière de la mer qu'il apportait à chaque Salon nouveau, non seulement aux Salons de Bruxelles, mais à ceux d'Anvers et de Gand, où il occupait le premier rang parmi les peintres de marines. On lui reprochait avec raison une certaine confusion dans la trame, un manque d'équilibre dans l'assiette des plans, l'absence de solidité dans le dessin. Il semblait, en effet, que, dans le feu du travail, l'artiste négligeât tout ce qui ne concourait pas immédiatement à l'effet. Il était à ce point préoccupé de saisir le ton dans sa mobilité, qu'il oubliait d'assurer ses dessous par de fortes indications. Et il se montrait vif, emporté, plein d'entrain, avec une spontanéité d'exécution presque sans égale, au détriment des qualités moins brillantes qui constituent le fond même des œuvres d'art.

Artan, comme Clays avant lui, avait nettement rompu avec la tradition des grandes mers tourmentées. Les naufrages et les tempêtes avaient fait leur temps : on en était venu à ne plus chercher exclusivement le drame dans le mouvant

empire des eaux, mais principalement le mystère, l'émotion, la poésie. De même, le paysage avait abandonné la recherche des aspects tragiques de la terre; un champ peint dans sa vérité de vie fermentante semblait préférable à toutes les fantasmagories des cataclysmes; on aimait filialement la nature, comme une matrice sacrée. L'enchantement des matins, la splendeur des crépuscules, l'infinie variété des prismes que la lumière fait jouer dans les vagues devinrent l'idéal des peintres de marine. C'est à peine si Artan abandonne les côtes; quand il se lance au large, il n'oublie pas d'indiquer la ligne pâle des dunes moutonnant à l'horizon; au milieu de ses contemplations marines, la pensée de la terre le poursuit comme celle d'un observatoire tranquille d'où il peut assister avec sérénité à la bataille des flots.

A. Bouvier, avec une pénétration moins subtile, devait également s'appliquer à l'étude de la lumière dans la peinture des marines. Une rare sincérité, un peu timide par moments, une observation consciencieuse des valeurs du ton, la recherche de la grandeur dans certains effets, une notation exacte du mouvement et de la forme des vagues, la prédominance des qualités de science sur l'impression proprement dite lui ont assuré un rang distingué dans l'école, à côté de Heymans, Le Mayeur, Sembach, Lynen, de Bièvre, de Burbure, Musin fils, Leemans, L. Bellis.

Cet aperçu général des efforts réalisés par les peintres de la dernière génération serait incomplet si je ne mentionnais le travail d'affranchissement qui s'était opéré dans la nature morte et les autres genres. Particulièrement dans la nature morte et la peinture d'intérieurs, Louis Dubois avait révolutionné les conditions de l'ancien art, en substituant aux arrangements conventionnels et aux tonalités abstraites les larges accents de la nature. Verhaeren, formé à son exemple, peignit grassement les accessoires et les fruits, en vrai Flamand épris des coulées pleines et des tons savoureux. Hannon, porté par instinct aux pratiques de l'école française, apporta un esprit délié dans l'interprétation de la nature morte et de la fleur. Pareillement, Georgette Meunier détailla avec de rares bonheurs de coloration et de sentiment le riche

poème de la flore, Emma de Vigne, Emma Capésius et Fontaine traitèrent leurs bouquets dans un mode d'harmonies grises, et Eug. Verdyen mit dans la pulpe de ses fruits une chaleur de chair animée.

Dans la peinture d'intérieurs, on remarquait Verhaeren, Verhaert, Maus, Taelemans.

Un autre genre, assez largement pratiqué dans le passé, était tombé en désuétude : il n'y a plus guère de peintres d'intérieurs d'église depuis Van Moer, Stroobant et Genisson. Cependant Louis Dubois, Hennebicq, Mellery peignent des coins de chapelles en peintres friands du ton local. De son côté, la peinture des vues de villes a perdu de son importance. Carabain, Walckiers, Alex. Marcette, Robert Mols Alb. De Keyzer en sont les derniers spécialistes. L'art se porte de préférence vers la vie et le mouvement, dans la nature et dans l'homme; la majesté des basiliques, le pittoresque des vieilles cités, le romantique des ruines ne le sollicitent plus guère; il s'attache à un ordre de sensations immédiates, émanées de l'observation directe des choses, et, le plus qu'il peut, des choses auxquelles on n'a point encore touché.

Le développement du système des expositions, l'accroissement des allocations pour l'achat d'œuvres d'art, l'extension du goût public pour la peinture ne sont pas sans influence sur l'activité des artistes, pendant cette dernière période. En 1871, la Société royale pour l'encouragement des beaux-arts, de Gand, voit monter de 188,315 francs le chiffre des opérations antérieurement réalisées par elle, et, en 1874, le prix des tableaux et objets d'art acquis à l'exposition s'élève à 270,780 francs. La ville de Gand, il est vrai, se montre exceptionnellement zélée dans l'organisation de ses Salons, et l'éclat que le dévouement de quelques-uns de ses citoyens parvient à leur attirer en prodiguant les démarches et les peines, contrebalance par moments la vogue des Salons bruxellois. Anvers, de son côté, se montre, dans ses expositions triennales, digne de son renom artistique; tel est le prestige de sa vieille gloire qu'elle continue à attirer les artistes de tous les pays. Enfin, d'autres villes de province, Liége, Namur, Spa, Malines, Mons, Bruges, ont

également des expositions périodiques, alimentées par les artistes de la capitale et de l'étranger aussi bien que par les artistes du crû. Chacune d'elles possède, du reste, des groupes souvent divisés par des tendances différentes. A Liége, Delpérée pratique la peinture d'histoire en peintre habile qui se souvient d'Emile Wauters; Alex. Marcette fait du paysage, des vues de villes et de la nature morte avec des qualités de robustesse et d'élégance; Nisen père se consacre au portrait; Félix Nisen révèle des dons heureux dans des impressions prises sur nature; Philippet perpétue le grand art décoratif, brosse de vastes toiles, se livre aux chaudes inspirations d'une imagination particulièrement inventive. A Namur, Arm. Dandoy, Aug. Dandoy et Hagemans peignent le paysage, M[lle] d'Espiennes brosse des études d'animaux, M[lle] Marinus suit la tradition paternelle, Bonet traite les sujets historiques et religieux, Genisson s'applique au portrait. A Malines, Geets, peintre adroit et imaginatif, compose avec élégance des tableaux d'histoire, Morissens se fait remarquer par des qualités de précision dans la peinture d'accessoires, les Vervloot ont des ateliers actifs, dans une atmosphère d'art malheureusement suranné. Enfin, Spa, fidèle à son industrie artistique, exploite, sans l'épuiser, la veine des Henrard, des Crehay, des Collin et des Marcette.

Naturellement, dans les grands centres, Anvers, Gand, Bruxelles, les catégories sont plus tranchées. Les genres, comme autant de bataillons, y enrégimentent des individualités brillantes, en qui l'échange plus rapide des idées active le mouvement de la pensée. J'ai eu surtout l'occasion de mentionner les artistes de la capitale, au cours de ce travail; il y aurait injustice à ne pas signaler également les bons ouvriers qui, vivant en province, ont su conquérir un rang honorable aux expositions. Les Flandres revendiquent : dans la peinture d'histoire et de figures, Lebrun, Lybaert, Edm. Van Hove, Delvin, Tytgadt, Ceriez, van Briesbroeck, J. Van de Kerckhove, Vanaise, Van den Eeden, De Bruycker, de Keghel, A. et O. Poupart; dans le paysage, la peinture d'animaux, les fleurs et la nature morte, de Baerdemaeker, Xav. et Henry de Cock, den Duyts, Edm. et H. de Pratere,

Maeterlinck, Pauli, Capeinick, Woutermaertens, Van den Bos, Eyers, Mattelé, Mmes Emma de Vigne et Rolin-Jaequemyns. Anvers, de son côté, s'honore des travaux de H. de Braekeleer, Stobbaerts, Lamorinière, Heymans, Rosseels, Meyers, Permeke, H. Schaefels, Verhaert, Vinck, Wittkamp, Heyermans, Hens, Houben, Cap, Crabeels, Col, Carpentier, Cleynhens, de Jans, Boland, Abry, Elsen, Farasyn, Joors, Ooms, Vander Ouderaa, Leemans, Mols, Van Kuyck, van Havermaet, Portielje, Verhoeven-Bal, Verstrate, Van Beers, Struys, Alb. De Keyzer, Siberdt, Anthony, Delin, Vola, De Lathouwer. Mons, à son tour, réclame Bourlard, et Tournai, Legendre.

Anvers demeure à part dans cette production et cette circulation de l'œuvre d'art. L'Allemagne, l'Angleterre, l'Amérique principalement y viennent acheter de la peinture comme une marchandise courante ; et les peintres y bénéficient de la vieille renommée de leurs prédécesseurs. Cette facilité de l'écoulement a eu malheureusement pour résultat de propager, sur ce marché si florissant, une fabrication spéciale, à la portée des admirations faciles. J'ai montré la persistance des routines dans l'école anversoise, alors que l'école de Bruxelles marchait résolument à la vérité. Il semble, en effet, que le retour à la nature, qui est le trait distinctif de l'art contemporain, ait été considéré comme une hérésie par la plupart des artistes attachés aux errements de De Keyzer et de Van Lerius. Dans le paysage, Van Luppen, Montgommery, Plumot, Moerenhout, bien d'autres lustrent d'un pinceau mièvre une nature anémique, où jamais n'a coulé la sève de la vraie campagne. A leur exemple, nombre de peintres de figures peignent une race de créatures artificielles et dépourvues de sang artériel.

En revanche, l'idéal nouveau a suscité de vigoureuses tentatives chez quelques artistes francs du collier : Stobbaerts, Heymans, Rosseels, Goemans, Courtens, Meyers, Claus, Van Beers, Verhaart, Joors, Crabeels, Verstraete.

En même temps que les expositions nationales voyaient s'accroître leur importance au double point de vue de la qualité et de la quantité, des cercles, et notamment le Cercle artistique et littéraire de Bruxelles, le Cercle artistique d'Anvers,

la Société d'Émulation de Liège, les Cercles de Gand, Namur et Bruges faisaient aux artistes des appels réitérés. Les expositions périodiques du Cercle artistique de Bruxelles et du Cercle artistique d'Anvers ont eu pour privilège constant de stimuler la production. Je rappellerai que c'est dans les Salons du cercle bruxellois que l'école naturaliste presque tout entière a fait ses débuts. Depuis, deux groupes d'artistes jeunes, mais reliés aux tendances générales de l'école, ont voulu, à leur tour, organiser des expositions; l'un s'est appelé la *Chrysalide,* et l'autre, l'*Essor;* chez tous deux, la critique a reconnu de sérieuses adresses manuelles, une préoccupation commune de l'effet juste, un fond d'instinct que l'étude fera fructifier.

En dehors de ces signes de vitalité, caractéristiques d'une période de recherche et de travail, il est nécessaire de signaler le développement d'une tendance qui devait agir favorablement sur l'art belge : de riches collections modernes se sont, en effet, formées pendant les dernières années que je viens d'étudier; les unes se sont plus particulièrement enrichies des maîtres français, les Delacroix, les Th. Rousseau, les Corot, les Millet, les Dupré, les Courbet, les Diaz, les Troyon, les Fromentin; les autres ont ménagé, parmi ces trésors d'un art si décisif sur l'ensemble du mouvement contemporain, une large place aux productions des artistes belges. Déjà nous avons pu constater, dans la période précédente, le goût national pour les œuvres de la peinture; mais les collectionneurs ne se montraient encore que faiblement épris de l'idéal moderne; petit à petit les cabinets d'art s'ouvrent à des tableaux plus conformes aux impulsions de la vie contemporaine, et c'est quelquefois en Belgique que les chefs-d'œuvre de la peinture nouvelle trouvent leurs acquéreurs les plus passionnés. Il suffira de citer ici les galeries de MM. Van Praet, Goethals, Cardon, Crabbe, Van den Eynde, Cattoir, Kums.

La peinture belge, sous l'action de ces différentes influences, a conquis un rang élevé dans l'estime et l'admiration de l'Europe. Après Gallait, Wappers, Leys, Madou et Verboeckhoven, qui, les premiers, ont porté au loin le renom de l'école, elle continue à briller d'un éclat sérieux avec

Alfred et Joseph Stevens, Willems, Henri de Braekeleer, Boulenger, de Jonghe, de Knyff, Marie Collart, Émile Wauters, Jean et Frans Verhas, Alf. Verwée, Baron, Heymans. Partout où elle se manifeste, elle se fait remarquer par sa santé, sa robustesse, son sens des matérialités, sa chaude couleur, son riche instinct de la vie animale. Ne lui demandez ni des raffinements d'exécution ni des subtilités de sentiment; c'est sa force de ne donner que ce qu'elle a en elle; sa sève se répand d'un flux constant qui n'a que faire d'être comprimé dans l'un ou l'autre sens; comme chez les ancêtres, elle tient du port et de la taverne, aime les traits de force, se grise à la fontaine de sang. On l'a bien vu à l'Exposition universelle de Vienne en 1873 et, plus récemment encore, à l'Exposition universelle de Paris en 1878.

Telle est d'ailleurs la considération dont elle jouit en Europe, que nombre de jeunes peintres viennent se former à son école ; et quelques-uns se fixent même dans le pays. Aux noms de Dell' Acqua, Roelofs, Cermak, de Haas, Alma-Tadema, Toovey, Sebes, Von Seben, qui, définitivement ou temporairement, firent de la Belgique leur patrie d'élection, s'ajoutèrent plus tard les noms de Coignard, Weber, Heurteloup, Unterberger, Pierre et David Oyens, Storm de Gravesande, Blanc-Garin, Durand-Brager, Pantazis, de Simpel, Madiol, Ragot, Saint-Cyr, Mascart, Wilson, Visconti[1]. En revanche, des artistes belges étaient appelés à professer à l'étranger : Swerts, Pauwels, Verlat, Linnig, Struys acclimatent en Allemagne l'esprit de l'art flamand.

Des liens étroits s'étaient, en outre, formés à l'occasion des expositions avec les artistes des autres nations; les artistes français surtout se montraient assidus aux Salons de Bruxelles, Anvers et Gand. Bonnat, Bastien-Lepage, Fantin-Latour, après Corot, Diaz, Rousseau, Courbet, Millet, Fromentin, y conquirent d'universelles sympathies.

[1] Plusieurs de ces artistes mériteraient mieux qu'une simple mention; mais, cette histoire étant exclusivement consacrée à l'art national, l'auteur n'a pas cru pouvoir les étudier au même titre que les artistes belges. Il a toutefois, incidemment, signalé, au cours de ses recherches, les efforts de quelques-uns d'entre eux, quand ils se rattachaient au courant de l'art belge.

CHAPITRE VIII.

État de la gravure pendant la dernière période. — Elle s'affranchit de plus en plus des pratiques étroites et compassées. — Nomenclature des principales œuvres exposées aux Salons. — J.-B. Meunier. — Biot. — Danse. — Félicien Rops et caractères de son œuvre. — Il fonde l'*Album* et le *Cahier d'eaux-fortes*. — Importance de cette publication au point de vue de l'extension du goût de l'eau-forte. — L'*Album* du *Journal des Beaux-Arts* et ses collaborateurs. — L'Œuvre gravé de Leys et de H. de Braekeleer. — L. Flameng. — État de la gravure sur bois. — La lithographie. — Les dessinateurs. — L'aquarelle devient une branche de l'art largement cultivée. — Décadence du pastel et de la miniature. — Peinture sur faïence. — Peinture sur verre.

Nous avons assisté, dans la période précédente, à un épanouissement de l'art sévère du burin : la belle gravure appliquée, d'aspect grave et de labeur difficile, correspondait, en effet, au caractère d'idéalisation qui signale l'œuvre des peintres du temps. Une tendance nouvelle va marquer, une fois de plus, son accord constant avec la peinture.

De même que celle-ci se porte vers le relief et l'accent de la nature, la gravure inclinera à une interprétation colorée et vivace. Les graveurs seront eux-mêmes, à leur manière, des peintres préoccupés de la tache mordante plutôt que des tailles régulières. On verra l'outil un peu froid des prédécesseurs s'affiner entre les doigts des jeunes artistes, jusqu'au moment où la pointe de l'aqua-fortiste se substituera presque complètement au burin. Il serait difficile de reconnaître, dans les belles planches sorties de l'atelier de Flameng, de Biot et de Danse, la minutie patiente et la sécheresse des travaux de la première école.

Les graveurs formés par Calamatta ne sont pas les derniers à subir l'influence du courant qui traverse l'art.

J.-B. Meunier s'affranchit des pratiques compassées et pousse résolument à la vie, avec cet instinct de la couleur remarqué chez lui dès les débuts. Même chez les autres, plus attachés au correct idéal classique, les Desvachez, les de Meersman, les Delboete, les Demannez et les Franck, la froide mathématique du maître s'échauffe d'une pointe de fantaisie.

La gravure brille d'un éclat particulier, pendant ces années de transition où elle garde encore quelque chose de l'austérité de l'enseignement antérieur et où, pourtant, elle participe déjà du renouvellement des conditions de l'art. C'est une floraison d'œuvres fortes et charmantes ; chaque Salon en voit éclore de nouvelles, et l'invention des peintres stimule activement l'émulation des graveurs.

Tandis que l'isolement se fait autour du maître italien, qui cesse d'exposer à partir de 1863, Meunier donne successivement la *Chasse au rat* et l'*Arquebusier* d'après Madou, le *Portrait de Léopold Ier* d'après Eug. Devaux, une suite de sujets d'après Bida, pour l'édition des œuvres de Musset, l'*Avare* d'après Alf. Stevens, le *Camoëns* d'après Wappers et l'admirable *Portrait de P.-P. Rubens,* d'après le tableau de la galerie des Offices, qui demeurera l'une de ses productions capitales. Franck, de son côté, grave, d'année en année, le *Paul et Virginie* de Van Lerius, la *Vierge au lis* de Léonard de Vinci, le *Christ sur les genoux de sa mère* et le *Saint Martin* de Van Dyck, la *Glycine* de Portaels, le *Prisonnier* de Gérôme, la *Descente de croix* de Rubens. Desvachez interprète le *Compromis des nobles* de de Biefve, les *Deux Sœurs* de Philips, le *Christ* de Van Dyck (en manière noire), la *Sainte Thérèse* d'Ary Scheffer, la *Vierge au livre* de Raphaël, la *Visitation* de Sébastien del Piombo, le *Christ entre les deux larrons* de Rubens, le *Portrait de Luca Signorelli* d'après lui-même, l'*Angélique* d'Ingres, le *Départ* et le *Retour des émigrants* de Portaels. Delboete, à son tour, termine la *Tête de saint Jean* d'après le Corrège, la *Vierge au perroquet* d'après Rubens, nombre de portraits historiques et contemporains. Demannez reproduit le *Martyr chrétien* de Slingeneyer, le *Roméo et Juliette* de Jalabert, l'*Orientale* de Portaels,

le *Cabinet d'Érasme* de Leys, la *Pensieroso* de Johnston, *Ne mens pas!* de J. Coomans, la *Veuve* de Willems. De Meersman burine d'après Sodoma, Corrège, Mantegna, Raphaël, Wappers, de Crayer, Bource. Et pareillement on voit apparaître la *Jeanne la Folle* de Bal d'après Gallait, le *Pierre le Grand à Saardam,* les *Trentaines* et l'*Érection de croix* de Michiels d'après Wappers, Leys et P.-P. Rubens, l'*Attente* de Falmagne d'après Gallait, le *Massacre des innocents* de Wildiers d'après Rubens, la *Tête de Christ* et le *Christ en croix* de Vermeiren d'après Quinten Matsys et Van Dyck, la *Vierge avec l'enfant Jésus* de Vander Borcht d'après Rubens, la *Hongroise* et la *Loge au théâtre de Pesth* de Van der Sypen d'après Portaels; enfin, les burins de Numans d'après Portaels, Gerard, Lauters, Noterman, Billoin, Bossuet.

Des noms nouveaux s'étaient ajoutés au contingent de l'école. Biot, dès l'instant où il expose, manifeste des qualités de grâce et de distinction qui se développent graduellement et finissent par lui composer une personnalité tranchée. Calamatta, duquel il était élève, avait fait germer en lui le goût des élégances classiques; mais ce goût s'épure chez le disciple par l'étude attentive de la nature; son burin, dépouillé de la sécheresse traditionnelle, paraît, à la longue, se jouer de l'interprétation avec des caresses et des légèretés de pointe. Épris surtout des maîtres italiens, il rapporte de son séjour à Rome le sens subtil de la beauté latine : c'est le point de départ de son originalité. Quand il exposera, au Salon de 1875, le *Triomphe de Galatée,* on verra s'épanouir la fleur de cet art charmant, clair, délicat, moelleux, en qui les lenteurs et les difficultés de l'élaboration se dérobent sous la sérénité et la fraîcheur de l'impression générale. Une lumière blonde, égale, transparente, baigne l'atmosphère où se meuvent ses figures; les corps eux-mêmes semblent faits de clarté; l'air qui les entoure paraît les prolonger dans l'espace. Et, de même que le sentiment de l'interprétation s'est affiné, le travail matériel s'est renouvelé par le jeu plus libre des tailles. En 1866, Biot avait gravé le *Miroir* d'après Cermak : c'était déjà l'exécution limpide et blonde de la *Galatée;* on y sentait percer toute la fine ingéniosité de pratique que le graveur

devait apporter dans ses œuvres ultérieures. Il ne se borne pas, d'ailleurs, à des transcriptions de tableaux ; avec une prédilection marquée, il s'attaque au modèle vivant. En 1869, il expose un portrait remarqué, l'un des premiers, sinon le premier de cette série brillante qui allait signaler ses aptitudes de dessinateur pénétrant et délicat. Ce maître graveur se complaît, en effet, à délaisser par moments le burin pour le maniement plus immédiat du crayon; mais dans le dessin même règne encore la belle simplicité dont il a pris le secret à l'Italie, cette candeur d'exécution qui fait oublier l'ouvrier pour ne laisser subsister que la personnalité de la figure représentée.

Telle est sa préoccupation de la vie et de la clarté dans l'expression du visage, lors même qu'il se reprend à l'interpréter avec l'outil familier, que le métier disparaît sous le charme d'une exécution légère et, en quelque sorte, spontanée : le *Portrait de M. Sanford,* qui fut un des grands succès du Salon de 1872, a la beauté intelligente et imprévue d'une eau-forte de peintre épris de l'esprit et des intimités du modèle plus que de technique et de science professionnelle. On y chercherait vainement la virtuosité : comme le portrait original, œuvre de Liévin de Winne, la gravure tire son mystérieux attrait de la discrétion et des sous-entendus du procédé. La finesse, la mesure, la simplicité dans l'effet, la grâce dans le sentiment, quelque chose de timide et de réservé dans l'accent général, tels sont, du reste, les traits physionomiques de cet art qui a su être à la fois aimable et sévère, en fondant la raideur classique au contact d'une grâce toute moderne.

Chez Danse, au contraire, l'art se fait brutal, emporté, fiévreux. Le jet violent de l'ébauche se perpétue jusque dans l'achèvement de l'œuvre : il aime les tons heurtés, les noirs soutenus, les lumières coupantes, les âpretés de l'exécution; de l'école de J.-B. Meunier, à laquelle il s'est formé, il n'a retenu que la décision du coup de burin, la solidité des procédés, la science des maniements. Artiste inégal, fougueux, d'un caprice qui ne sait pas se poser, il se laisse aller à ses énergies et à sa mobilité naturelles. Plus instinctif que savant, il se préoccupe surtout de la tache, néglige la ligne, brusque

le contour, exprime les variations et les ardeurs du ton. Les élégances latines, les fines anatomies de la Renaissance, la distinction des chairs pâles et unies sont sans prise sur son esprit flamand, sensible seulement aux matérialités plantureuses : il semble fait pour graver Jordaens, Rubens, Teniers, les maîtres de la grosse sensualité, des bombances et des ducasses. Avec lui, la couleur joue un rôle prépondérant, au point de tout sacrifier à ses exigences; il traite la gravure en peintre; son burin hache, coupe, fend, laboure, poussant à l'effet d'un effort incessant; il est, dans l'école, un des rares graveurs de tempérament. Naturellement, les conditions du travail se ressentent de l'indiscipline et de la fougue de son esprit : il ne s'assujettit pas au lent labeur des autres praticiens; les préparations de ses planches sont confiées à des élèves; il ne les reprend que pour les amener au caractère voulu et leur donner la griffe de sa personnalité. Nous sommes loin, avec un pareil homme, des ouvriers patients consacrant une longue suite d'années à une même planche, qu'ils conduisent à la perfection par une série d'étapes interminable.

En 1860, il apparaît au Salon de Bruxelles avec des dessins d'après Rubens et De Groux; trois ans après, il expose ses premières gravures, une *Madone* d'après Raphaël, une *Sainte Thérèse* et un *Saint François d'Assise* d'après C. Meunier, la *Mort de Charles-Quint* d'après De Groux. C'est le travail d'un homme qui sent vivement et exécute avec facilité, pressé, plein de décision et de crânerie, sûr de soi, sans grands scrupules. A partir de ce moment, sa production se précipite : il devient un des graveurs les plus chargés de commandes et les plus prompts à les exécuter ; le Salon de 1866 voit, en même temps, sa *Tête de supplicié* d'après Géricault, ses *Catholiques* d'après Leys, ses *Derniers moments de Charles-Quint* d'après De Groux; en 1869, il termine une *Tête* d'après C. Meunier, une *Vierge* d'après Van Dyck, la *Katheline la Folle* de De Groux, la *Psyché* d'Amaury Duval et des sujets de genre d'après Rops; puis, successivement, il grave le *Portrait de Fétis* d'après Slingeneyer, les *Marins* et la *Sorcière* d'après Portaels, le *Meurtre de saint Pierre* d'après Titien (Salon de 1875) et la *Folie de Hugues Van der Goes* d'après

le tableau d'Emile Wauters (Salon de 1878). Ajoutez un grand nombre d'eaux-fortes, portraits, natures mortes, reproductions d'objets d'art, etc. : vous aurez une idée de la fécondité du graveur et, du même coup, de tous les défauts que cette fécondité engendre dans ses œuvres. Souvent gauche, confus, lourd dans la forme et le modelé, il a, en retour, l'éclat et la solidité, le relief nerveux, la couleur chaude et vivace; finalement, il donne l'impression du tableau qu'il interprète plutôt que sa ressemblance spécifique.

Presque toujours, d'ailleurs, la pointe de l'aqua-fortiste vient en aide, chez lui, au burin ; c'est elle qui donne à ses planches le mordant de l'accent et la plénitude de la coloration ; même dans ses gravures les plus sévères, elle met un caprice que répudieraient les praticiens du burin pur.

Danse peut être proposé comme le point de transition entre la gravure absolue et les libres manifestations de l'eau-forte.

Aussi bien approchons-nous du moment où celle-ci, cultivée par un nombre considérable d'artistes, entrera dans sa pleine floraison. Le cuivre deviendra, pendant quelque temps, comme le corollaire de la toile ; le peintre y jettera, à grands traits, avec de larges maniements de pointe, l'ébauche de ses compositions; il y aura une émulation générale à s'initier aux particularités d'un métier où l'initiative et l'expérience sont également nécessaires. Telle sera la vogue de l'eau-forte que l'attention cessera de se porter vers la gravure au burin, qui sera bien près d'être considérée comme un art mort, incompatible avec les aspirations contemporaines.

C'est alors que se fait jour l'influence d'un artiste supérieur, trempé, plus qu'aucun autre, dans les eaux de la vie moderne. Félicien Rops débute par la lithographie, mais bientôt il s'attache à l'eau-forte comme au moyen d'expression le plus propre à formuler sa pensée. La recherche des manifestations fugitives du principe vital chez l'homme devait, en effet, l'incliner à une forme d'art rapide, souple, légère, capable de se sensibiliser sous l'action de la main. Il ne se contente pas d'ailleurs des pratiques ordinaires de l'eau-forte : il les rajeunit, les étend, en combine de nouvelles, avec une curiosité tourmentée d'alchimiste manipulant le grand œuvre.

Sa passion des effets imprévus égale son ardeur à fixer dans sa mobile variété l'être maladif des sociétés en voie de transformation. Et de même que l'artiste, chez lui, épris de toutes les formes que revêt le vice contemporain, poursuit d'une volonté sans trêve l'absolu de l'interprétation, de même l'ouvrier, sentant le besoin d'élargir indéfiniment son métier, pour le rendre plus apte à s'empreindre du souffle créateur, s'ingénie en de persévérantes improvisations qui l'acheminent aux solutions inconnues.

Cette figure de Rops est, en somme, très simple, sous ses apparences complexes; elle se résume en quelques grandes lignes caractéristiques : la haine de la vulgarité, le besoin d'exprimer, dans une langue forte et sévère, même les sujets les plus scabreux, la communion d'idées et d'aspirations avec le temps. Toute sa carrière est assise sur ces fondements : il ne se départit jamais du respect qu'ont toujours eu les grands artistes pour leur travail; les jeux auxquels son esprit s'amuse contiennent autant de séductions et de beautés que les ouvrages où il met sa puissance. Esprit entier, suivant sa volonté malgré des allures versatiles, il soumet aux lois d'un art robuste et simple ses caprices les plus déréglés. Toute représentation quelconque de la vie qui sort de ses mains porte la griffe de son despotisme, en même temps qu'elle dégage la sensation aiguë d'un état de l'âme et des sens.

Peu d'artistes ont eu, au même degré que lui, le don de marquer d'une estampille irrécusable leurs moindres productions : toujours les siennes se reconnaissent à l'esprit et à l'accent du dessin, à l'ampleur du trait, à l'emporte-pièce des silhouettes, à la solidité des contours, à ce mélange de franchise wallonne et de finesse parisienne qui se discerne dans sa personnalité. Une simple indication de lui a déjà un tour mordant qui n'appartient à nul autre. Même dans les petites choses, il touche à la force, et quelquefois il atteint la grandeur. Ajoutez qu'il est coloriste à la manière des maîtres flamands, gras, appuyé, solide, vigoureusement estompé. Comme Jacquemart et Bracquemond, ses émules français, il est un puissant virtuose de la pointe.

Cette virtuosité, toutefois, ne se révèle ni par l'outrance dans l'expression du sentiment, ni par un excès d'audace dans la machination des effets : il a la précision sereine des vrais savants et, n'ayant point de faiblesses à dérober sous les violences déroutantes d'une exécution heurtée et confuse, il ose être clair, simple, éloquent sans redondance. Son style, toujours large, nerveux, concentré, dénote la salutaire pénétration des études premières et, par sa netteté sobre, sa logique incessante, sa correction modelée sur le bel équilibre de la vie, rappelle la discipline classique. La pente de son tempérament le ramenant le plus habituellement à la femme, il la représente dans le mécanisme souple de son corps, comme un animal irrité et superbe, avec les délicatesses viriles des peintres de la Renaissance peignant les Vierges et les Vénus. Pas plus qu'eux, il n'a connu la mièvrerie ni les alanguissements morbides ; il a su exprimer la névrose moderne sans en être atteint ; il s'est attaqué à la Circé, il n'a pas cédé à ses sorcelleries ; même dans les sujets de démoralisation et de fièvres effrénées, il demeure un mâle engendrant des œuvres animées de sang rouge. Tout l'élément féminin employé par lui est là pour l'attester ; les plus dévorées par le feu intérieur, les plus consumées de désagrégation charnelle et morale, l'effroyable louve maigre elle-même qui s'appelle la *Buveuse d'absinthe* sont burinées avec la même solidité que s'il s'agissait de belles filles athlétiques et saines. Je veux dire que la main n'a pas molli en touchant à ces torpilles ; on sent que le mal qui gangrène ses créations a épargné l'artiste ; il étale l'ulcère, ouvre les plaies, par moments va jusqu'à l'horreur et se fait macabre, cruellement calme dans cette pourriture d'hôpital. C'est ici le moment de rappeler combien cet observateur, en qui on a voulu voir un fond de gaîté et d'insouciance, est lugubre sous son comique aiguisé ; sa verve, lors même qu'elle s'épanche dans des priapées, est funèbre ; la douleur et la mort mènent les violons à travers son œuvre ; et la morgue est au bord de ses descentes de Courtille.

L'abondance et l'attrait de la production légère de Rops ont fait trop souvent oublier la gravité et la profondeur de son observation : l'*Enterrement au pays wallon*, la *Tante Johanna,*

Li sotte Marie-Joseph, Juif et Chrétien, la *Buveuse d'absinthe,* le *Pendu, Tiel Uylenspiegel.* l'*Olivierade,* la *Carbenière,* etc., trahissent un sens de la nature supérieur à celui qui se dégage de l'étude superficielle de son art envisagé dans son ensemble. Ce sont comme les expressions variées d'un esprit sérieux qui creuse âprement la réalité et ne croit jamais être descendu assez avant dans les intimités du caractère. Rien n'y est laissé au hasard : partout, la volonté a guidé la main et lui a fait rencontrer ces traits parlants qui amènent, dans les moindres particularités d'une figure ou d'un paysage, l'afflux de la vie générale.

Rops compte au nombre de ces artistes despotiques qui impriment leur sceau sur tout ce qu'ils approchent ; les êtres et les choses, en sortant de son cerveau, subissent la marque de son originalité; il les transfigure dans un accent de vérité intense et passionné qui leur donne le relief déterminatif.

Prenez la plus improvisée et la plus badine de ses fantaisies : elle a la solidité et la netteté des dessins des vrais maîtres; la beauté mystérieuse qui s'appelle le style y règne dans la silhouette, l'expression des physionomies, l'agencement de l'ensemble. C'est que bien peu possèdent autant que lui le don de la synthèse : il arrive à la force par la simplification; sa ligne, toujours large, sobre, concentrée, d'une allure fière et rude, masse le détail, élaguant les broussailles et ne gardant que les éléments nécessaires. Telle est l'importance qu'il accorde au contour qu'il lui arrive de formuler sa pensée par le moyen d'un simple trait, bordé d'ombres sommaires; et ce trait prend, sous son crayon, une éloquence que n'ont pas, chez les autres, les travaux les plus compliqués.

Rops, salué à Paris comme un maître, ne tarda pas à devenir le chef de l'école des graveurs à l'eau-forte dans son pays. Il nourrissait de longue date une ambition : créer une société internationale d'aqua-fortistes en Belgique; mais des difficultés matérielles avaient longtemps rendu ce projet irréalisable. Enfin, la société se constitua : on résolut de faire paraître un *Album* et un *Cahier d'eaux-fortes;* un premier fascicule parut en 1875. Ce fut un moment de stabilité dans

l'existence inquiète et dispersée de l'artiste : pendant toute une année, il se consacra entièrement à l'œuvre sortie de son initiative, se prodiguant, disciplinant les artistes et les amateurs, corrigeant les planches, surveillant l'impression, communiquant au groupe qui s'était formé autour de lui sa propre ardeur.

Le public, malheureusement, ne fut pas touché par ce grand effort ; l'*Album* cessa de paraître. Si peu de temps qu'ait duré la publication, elle n'en développa pas moins le goût d'un art captivant entre tous et fit germer des talents. Parmi les principaux collaborateurs, se remarquaient Ghémar, H. Van der Hecht, Hippert, Numans, Parmentier, Puttaert, Meunier, Baes, J. Gérard, Dewitte, Lenain, Thamner, H. Marcette, Jules Goethals, Th. Hannon, Taelemans, Le Mayeur, Smits, Tscharner, Lambrichs, Bonvoisin (Mars), comte d'Ursel, De Mol. Quelques-uns d'entre eux apportaient une note personnelle ; Th. Hannon et Dewitte se révélèrent dans des pratiques spirituelles ; J. Goethals mit en évidence son sentiment de la nature rustique ; Eug. Smits qui, antérieurement, avait publié un recueil plein d'accent, donna à la figure des colorations grasses et fondues [1].

La petite académie se dispersa après la chute de l'*Album ;* toutefois ses membres ne devaient pas tous renoncer à l'eau-forte. Parmi ceux qui continuèrent à graver, il faut citer Van Camp, Goethals, Hannon, Le Mayeur, E. Smits, Dewitte, Numans.

Ce ne furent pas, d'ailleurs, les seules tentatives dans le domaine de l'eau-forte. Il y eut un moment où presque tous les peintres, et particulièrement les coloristes, furent tourmentés par la curiosité des effets que donne la morsure de

[1] S. A. R. M[me] la comtesse de Flandre avait accepté la présidence d'honneur de la Société internationale des Aqua-fortistes. Une *Vue du Taunus* et une *Vue à Wardenberg* qu'elle publia successivement dans les livraisons d'avril et de décembre comptent parmi les bonnes planches du recueil.

Parmi les collaborateurs étrangers, on remarquait Bracquemond, Desboutins, Taiée, Vaillant, Coindre, de Gourcy, Boudot, Beauverie, M[me] Belcour (France), Savile Lumley (Angleterre), Roelofs, Verveer et Storm de Gravesande (Hollande). Ce dernier, fixé en Belgique comme Roelofs, publia des suites de planches d'une exécution habile et soignée.

l'acide. Un livre d'un puissant attrait littéraire, l'*Ulenspiegel* de Ch. de Coster, fit voir l'effort de quelques-uns d'entre eux : Adolp. Dillens, Clays, De Groux, Duwée, Schaefels, de Schampheleer, Smits, Artan, Van Camp et Hubert. Rops avait fait lui-même, pour cette publication, trois planches qui comptent dans son œuvre. D'autre part, une revue consacrée à l'art, le *Journal des Beaux-Arts*, avait largement accueilli les débutants ; une notable partie des progrès réalisés dans le travail de la pointe est due à l'initiative persévérante de M. Adolphe Siret, son directeur, qui, pendant plus de vingt ans, ne cessa de s'intéresser avec une prédilection marquée aux travaux des aqua-fortistes. Il avait créé un *Album d'eaux-fortes* qui paraissait tous les ans et se composait de planches primées dans des concours périodiques, dont le jury se recrutait parmi les artistes, les critiques et les amateurs d'art. La collection est intéressante à feuilleter : elle signale la progression des habiletés techniques, l'affinement graduel de l'instinct coloriste, un accroissement de virtuosité à mesure que se répand la notion des manœuvres particulières à l'eau-forte. Vous y verrez défiler successivement les œuvres de Lamorinière, De Vigne, Stroobant, Dansaert, De Groux, L. Flameng, Numans, F. Rops, H. Schaefels, A. et J. De Vriendt, Th. Gérard, W. Linnig junior, Ch. Verlat, Gallait, I. Linnig, Le Mayeur, E. Smits, Glibert, Alb. Dillens, Ed. Baes, J. Van de Kerckhove, Mme Rolin-Jaequemyns, de Biseau, Puttaert, Van Keersbilck, de Baerdemaeker, Geets, Sunaert, den Duyts, Van den Bosch, Hannon, Dirkx, Van Kuyck, Demol, Lenain, Cogen, Dewitte, Meganck, Dieudonné, Elsen, Parmentier.

Leys, H. de Braekeleer, Boulenger, Hennebicq avaient également expérimenté l'eau-forte avec franchise et liberté. Une célébrité s'est particulièrement attachée aux planches de Leys, en raison de la singularité des pratiques et de la conformité de la pensée gravée avec la pensée peinte. Ce qui paraît avoir surtout tenté l'artiste, ce sont les effets de l'acide sur le cuivre ; ses eaux-fortes sont des caprices hâtivement fixés par des procédés souvent sommaires. Presque toujours, les silhouettes y apparaissent sabrées à travers un fouillis de traits,

d'autres fois jetées du bout de la pointe et d'un coup, et les fonds sont des intérieurs flamands, des corps de garde, des salles de conseil, des vestibules qu'escalade dans l'ombre un escalier à rampe de bois sculpté. Il ajoutait encore à la tournure archaïque de ses sujets par des choix de planches frustes et d'outils raboteux qui donnaient aux épreuves une patine de vieilles estampes.

H. de Braekeleer fut mêlé au travail de Leys pendant un espace de temps assez long; tous deux semblent avoir poursuivi, par la morsure, le regrattage, les pointillés, les tailles irrégulières et compliquées, un idéal à peu près pareil d'impressions lumineuses et veloutées. Toutefois, il y a chez le peintre de l'*Atlas* une science plus délibérée des manœuvres de l'eau-forte; ses compositions, au nombre d'un centaine environ, où, la plupart du temps, sont retracés des scènes de mœurs populaires, des coins d'habitation, des aspects de ruelles et des bouts de paysage, ont aussi plus d'importance et plus de suite que chez Leys. C'est l'œuvre d'un artiste personnel et sincère, qui se complaît à tirer de ses figures un aspect naïvement archaïque, tout en leur laissant un caractère d'observation rigoureuse : je la mets au rang des originalités les plus décidées qui ont apparu dans l'art de la gravure en Belgique.

La période à laquelle se rattachent ces différentes manifestations de l'instinct des peintres coïncide avec la maturité d'un talent universellement acclamé. Bien que naturalisé Français, Léopold Flameng a gardé trop d'attaches avec l'école belge pour que son nom ne soit pas à sa place dans cette histoire. C'est en Belgique qu'il reçut son éducation artistique, et le tempérament national continua à se refléter dans ses œuvres bien après qu'il eut quitté le pays. Interprète souple et pénétrant, il eut la bonne fortune de rencontrer des modes d'art dont les particularités s'adaptaient aux penchants de son propre esprit. Il s'assimila surtout la force et la santé des coloristes, leur belle exécution robuste et nourrie, leur tendresse pour les harmonies puissantes. Toutes les qualités de la peinture, il les apporta dans ses reproductions de l'œuvre des maîtres; ses gravures réunissent à la fois le relief vigou-

reux, le modelé estampé et fin, les accords fondus et jusqu'à l'onction de la touche. Il mérita de compter au rang des premiers praticiens de ce temps, et plusieurs de ses planches ont acquis, à bon droit, une renommée qui survivra à leur auteur.

Cependant, un délaissement s'était fait petit à petit autour de l'eau-forte ; il semble que le découragement se soit emparé des artistes, après la dispersion des fondateurs de l'*Album* et du *Cahier*. A partir de ce moment, en effet, la pointe chôme dans les mains, autrefois si actives, des peintres ; seul, l'*Album* annuel du *Journal des Beaux-Arts* continue à rallier les efforts d'un groupe assez clair-semé. Il en fut ainsi jusqu'au jour où des aqua-fortistes anversois conçurent, à leur tour, la pensée de former une société et de créer une publication ; on les vit se mettre courageusement à l'œuvre et s'efforcer de réveiller le goût du bel art où s'étaient distingués leurs prédécesseurs.

La gravure au burin elle-même parut d'ailleurs se ressentir de la langueur qui frappait l'interprétation à l'eau-forte. Un seul nom nouveau apparaît pendant les dernières années de la période qu'embrasse la fin de cette étude : c'est celui d'un jeune artiste, grandi à l'école de Danse. Lenain exposa d'abord des motifs assez pâles, où l'on discernait toutefois une sûreté de la main ; mais bientôt le goût et la distinction qui avaient manqué à ses premiers travaux se firent jour, et il prit une manière libre et spirituelle qui, à travers le burin, gardait le charme de l'eau-forte.

La gravure sur bois, malheureusement, n'avait pas suivi le mouvement ascensionnel des modes qui viennent d'être passés en revue. Tandis que l'État et les grands éditeurs de l'étranger alimentaient de commandes nos graveurs, leur donnant ainsi l'occasion de se révéler, l'absence presque complète de publications illustrées rendait impossible le développement de l'école dans la xylographie. A part les travaux de Pannemaeker père et fils, Doms, Vermorcken, Duverger, utilisés d'ailleurs par la librairie des pays voisins plus que par la librairie belge, l'historien n'a point à constater, dans cet art si approprié au génie de la race, de manifestation véritablement originale.

La lithographie, de son côté, avait subi un temps d'arrêt. A partir de 1860, on ne rencontre plus guère que les noms de Ghémar, Simonau, Schubert, Tuerlinckx, Hymans, Puttaert, Van Loo et Eugène Dubois. Encore, bien peu gardaient-ils la science de l'impression et du sentiment qui a fait la beauté de cet art illustré en France par les Mouilleron et les Nauteuil.

On la retrouvait plutôt chez les artistes exercés au maniement du fusain. Baron, Puttaert, Rorcourt, Verdyen, de Biseau, Uytterschaut, G. Van der Hecht exprimèrent avec énergie, dans ce mode qui semble surtout convenir aux impressions romantiques, la poésie des heures et des saisons.

On n'est pas graveur sans posséder à fond la notion du dessin. Aussi, de tous les autres artistes, les graveurs se montrèrent-ils généralement les plus appliqués dans la pratique du crayon. J.-B. Meunier et Biot, parmi bien d'autres, poussèrent à ses limites extrêmes le scrupule de la forme et de l'effet. Quelques artistes enfin s'étaient fait une spécialité du dessin, notamment Devaux, de Doncker, Puttaert; J. Gérard et Dujardin, après Swerts et Guffens, s'étaient appliqués à la composition de grands cartons.

Des peintres s'étaient aussi révélés bons dessinateurs. Alf. Hubert se faisait remarquer par une notation nerveuse au service d'un sens développé d'observateur. Eug. Verdyen, esprit satirique à ses heures, glissait une pointe d'amertume dans des compositions d'un bel entrain et, d'autres fois, s'attachait à exprimer, à l'aide du crayon, la poésie des bois et des eaux. Const. Meunier dessinait la figure et le portrait avec le relief et le mordant de la peinture. Fél. Rops, dans des scènes de mœurs modernes, alliait à une rare sûreté manuelle le don de formuler le type par des traits irrécusables. X. Mellery exprimait une conception de la vie flamande, sincère et naïve, avec l'accent ému que seuls possèdent les esprits sensibles. L. Dubois, Smits, Van Camp, Taelemans, Staquet, Dauge tiraient, à leur tour, de la mine de plomb des impressions inattendues, où se retrouvait la sensation du coloris.

Il me reste à parler d'un genre de peinture qui s'est particulièrement répandu : l'aquarelle. Tandis que les artistes,

rattachés à l'école de 1830, continuaient à se servir des couleurs à l'eau pour des œuvres dont la solidité rappelait plutôt les maniements de la couleur à l'huile, un groupe s'ingéniait à des pratiques plus légères et mieux en rapport avec la condition de l'aquarelle. Staquet, Uytterschaut, Huberti, Pecquereau, Cluysenaer, Hermans, Hubert, Mellery, Van Camp, Smits, Verdyen, Le Mayeur, Binjé, Goethals, De Mol, Claus, Hoeterickx donnèrent l'impression de la réalité, dans des notes claires et spirituelles. C'était ici, du reste, comme dans la peinture, un renouvellement du mode de sentir et d'exprimer; la justesse des relations de ton et l'exactitude des valeurs signalaient la préoccupation attentive de la nature; on substituait aux tonalités de l'atelier les clartés égales et blondes du plein air. Le procédé se ressentait de cet affinement de la vision : il avait cessé d'imiter la touche appliquée et soutenue du tableau, et de minutieux et pincé qu'il était dans les œuvres laborieuses des artistes antérieurs, il s'était fait alerte, sémillant, vif, mordant, plein d'imprévu et de spontanéité.

Quelques artistes gardaient, cependant, une prédilection pour l'exécution appuyée, sans toutefois tomber dans le poncif de l'ancienne facture : c'étaient Van Moer, Const. Meunier, Hennebicq, Kathelin, R. Mols, de Beekman, Albert et Julien de Vriendt, Carabain, Herbo, Lybaert, Becker, Numans, Puttaert et Henriette Ronner.

Cette abondance de talents et l'éclat des expositions annuellement organisées par la Société royale belge des Aquarellistes avaient développé le goût de l'aquarelle : moins coûteuse que le tableau, elle devint un des ornements du foyer domestique, et la facilité de la vente en même temps que l'attrait du genre suscitèrent des artistes qui se consacrèrent exclusivement à ses délicates pratiques.

On vit, d'ailleurs, se produire le même fait qui s'était remarqué dans la peinture : la prédilection pour le paysage l'emporta sur l'étude plus sévère de la figure. Il y eut, de la part de la presque totalité des aquarellistes, un accord pour représenter la campagne sous ses aspects riants ou désolés. Hoeterickx, Ligny, Uytterschaut, Le Mayeur, Claus, Huberti, Staquet, particulièrement, révélèrent de subtiles

adresses : tantôt ils faisaient chanter les verts tendres du printemps dans des pages fraîches comme les matins de mai, tantôt ils lustraient les blancheurs neigeuses de l'hiver avec des glacis scintillants de satin, rompus de fines demi-teintes grises. Hermans, Van Camp, Cluysenaer, Mellery, Meunier, Smits, Hubert s'attachaient de préférence au personnage, les uns dans des scènes spirituellement combinées, les autres dans des têtes d'expression et de sentiment. Verdyen traitait indifféremment le paysage et la figure, Hennebicq la figure et les intérieurs, Becker des interprétations du genre illustré par Granville, Van Moer et de Beeckman des coins d'église et de mosquée. Rops, mêlant le crayon à la gouache, appliqua, à son tour, sa belle maîtrise d'artiste observateur à des manœuvres hardies, personnelles, expressives.

Du pastel, il n'est presque plus question : ce genre charmant et fragile, dont la grâce un peu mièvre avait fait les délices des amateurs dans le passé, ne compte plus aux Salons que de rares représentants. Quelques femmes lui demeurent seules fidèles : Mmes Noggerath, Kessels, Langlet et Lagache.

Un délaissement pareil se remarque du côté de la miniature : le besoin d'un art réel et solide écarte sans retour des modes factices auxquels la convention a plus de part que la vérité; et de préférence à tout le reste, on recherche les accents fermes, les brutalités saines, l'impression immédiate de la nature. Cette tendance s'affirme jusque dans la peinture sur faïence, très pratiquée en ces derniers temps, non seulement par les amateurs, mais encore par des artistes distingués. Georgette Meunier, Dauge, de Mol, Tourteau, Delin y brillèrent particulièrement. Seul, l'art du peintre verrier demeure réfractaire à l'esprit du temps : à part de rares tentatives au rang desquelles se classent des vitraux de A. de Keghel, représentant des figures modernes, on le voit perpétuer, particulièrement dans l'œuvre de Capronnier et de De Craene, la tradition purement archaïque.

CHAPITRE IX

La sculpture s'achemine, par étapes progressives, à l'expression de la vie. — Quelques artistes caractérisent l'époque de transition. — Qualités qu'ils possèdent en commun. — L'*Acquajolo napolitain* de Fassin ouvre une voie nouvelle aux investigations des jeunes sculpteurs. — Son influence sur l'ensemble de l'école. — Importance croissante de la sculpture aux Salons. — Nomenclature des principales œuvres. — Caractères distinctifs de ces œuvres. — La statuaire entre dans une période réaliste et naturaliste. — Artistes en qui s'incarne cette période. — Traits généraux. — État de l'architecture. — Évolution scientifique de cet art. — Retour à la Renaissance opéré par quelques artistes. — Différentes causes amènent une ère de prospérité pour l'architecture. — Constructions et restaurations.

La sculpture, de son côté, s'était engagée avec décision dans la voie d'une interprétation libre et personnelle. Dès la fin de la période précédente, on remarque déjà une entente commune pour sortir de la convention et pour exprimer la vie dans ses traits de grâce et de force. Cependant, les moyens ne répondaient pas encore à l'idéal nouveau : le sculpteur semblait parfois gêné dans ses réalisations; on sentait que l'initiation à un art de vérité n'était point complète.

Pendant quelques années, des artistes de transition cherchent à combiner la notion exacte de la nature avec les habitudes d'arrangement et de mise en scène de l'école. Ce ne sont plus les airs de tête et les mouvements compassés du pseudo-grec; les corps manœuvrent avec des anatomies déjà souples; les attitudes manifestent au dehors la pensée intérieure ou expriment une action déterminée; les modelés s'animent d'accents pris sur le vif de la vie. On voit apparaître alors *la Bonne et la Mauvaise Mère*, l'*Enfant jouant avec un chat*, la *Jeune mère allaitant son enfant* de Victor Van

Hove. Cattier termine successivement l'*Idylle* et la *Guerre*. Ant. Bouré modèle pour le palais de la Nation une grande statue, *la Liberté d'association*. Pickery expose *le Satyre et l'Enfant*. G. de Groot décore le tympan du portail de l'église de la Chapelle d'un haut-relief représentant le *Couronnement de la Vierge*. Braekevelt sculpte l'*Esclave romain*, et Fassin met au jour la *Chasse* et la *Pêche*.

Presque tous possèdent en commun une technique expérimentée et savante; leurs œuvres s'étalent dans de belles ordonnances bien balancées; ils connaissent le corps humain et l'interprètent avec intelligence; il ne leur manque qu'une pénétration plus subtile des conditions de la vie. Chez plusieurs d'entre eux, en effet, la main travaille sans émotion et ne parvient pas à communiquer le souffle à la statue. L'héritage du passé s'éternise à leur insu dans des modelés étroits, un faire bridé et un naturalisme sans ampleur. La plupart, il est vrai, appartiennent, par leur âge et leur éducation, à cette école pour qui la ligne expressive, le jeu de la silhouette et la belle tenue de l'ensemble tenaient lieu des intimités du détail.

Il était réservé, toutefois, à quelques-uns d'entre eux de formuler un idéal plus rigoureux. En 1863, Fassin envoie de Rome son *Acquajolo napolitain* : c'est l'expression d'un art personnel et distingué, basé sur une perception fine de la réalité. Plus rien n'y rappelle l'enseignement classique, ni la pose, élégante et fine, ni le modelé, nerveux et senti, ni l'expression du visage, animée et jeune. Le sculpteur s'y montre préoccupé d'une rotule tout aussi bien que de l'aspect général : on comprend que, pour lui, la vie n'est pas localisée dans une des parties de sa statue, mais qu'elle réside dans le plein accord de toutes les parties entre elles. De là l'exquise harmonie de son œuvre.

Elle ouvrit la voie aux investigations des jeunes sculpteurs: quand, plus tard, de Vigne, Van der Stappen et Vinçotte réaliseront leurs conceptions du beau, ils obéiront au même idéal, et leurs œuvres se rattacheront, par une filiation certaine, au mode mis en pratique par l'artiste liégeois.

L'influence ne se fit pas sentir d'ailleurs sur un groupe

déterminé ; elle s'exerça insensiblement sur l'ensemble de l'école. On remarque, en effet, à partir de ce moment, une recherche de l'accent à la fois réaliste et délicat, et l'exécution s'affine dans des maniements légers, spirituels. Des sculpteurs, des émules se prennent à souligner les particularités du modelé, comme l'avait fait Fassin. Bouré, dans son délicieux morceau : le *Lézard,* retrouve le charme et le sentiment de l'*Acquajolo,* et, après lui, Cattier, à son tour, s'élève à une distinction inhabituelle dans son *Daphnis.*

La formule apportée par Fassin peut donc être regardée comme le signal d'une quantité d'efforts parallèles. Elle apparaît d'autant plus éclatante, au Salon de 1863, qu'elle est encore isolée au milieu d'ouvrages conformes à la tradition. Frison expose la *Naïs* et le *Moïse,* Sopers le *Faune à la coquille.* Fraikin le *Pigeon captif* et la *Barque de l'amour,* Du Caju une *Baigneuse,* Th. Geefs le *Réveil de l'Amour,* Jehotte l'*Enfant aux raisins,* Schoonjans une *Sainte Cécile,* Van der Linden *Calista hésitant entre le christianisme et le paganisme.*

Cependant les expositions prennent graduellement une importance plus décisive. En 1866, l'*Ambiorix* de Bertin (pour la ville de Tongres), l'*Ambiorix* de Bouré (pour l'une des portes monumentales de la ville d'Anvers), le *Boduognat* de Cattier (également destiné à l'une des portes d'Anvers), le *Prométhée enchaîné* de Pickery, le *Vainqueur au jeu de la Ruzika* et le *Pâtre des environs de Rome* de Samain, la *Marguerite se rendant à l'église* de Desenfants, le *Joueur de guimbarde* de Braekevelt, le *Caïn* et l'*Abel* de Van Oemberg, le *Bienheureux Berckmans* de F. Devriendt, le *Bacchus enfant* de Melot, la *Jeune fille au bord du Léthé* de Jacques Jacquet, le *Joueur* de J.-B. Van Heffen composent un ensemble d'art appliqué et sérieux. En même temps apparaissent des noms nouveaux : Paul de Vigne avec un plâtre d'un beau sentiment, *Fra Angelico de Fiesole,* Ch. Van der Stappen avec un morceau de caractère, la *Naissance du crime,* Léop. Harzé avec d'humoristiques terres cuites : le *Tribunal*, *Falstaff et Dorothée*, le *Bourgeois gentilhomme.*

Le mouvement s'accentue encore au Salon de Bruxelles

de 1869. En aucun temps la production n'a été plus abondante, et les débutants rivalisent d'ardeur avec les artistes consacrés. C'est, parmi les premiers, Cuypers, que la critique signale pour ses statues, le *Papillon* et *Ruth glanant dans les champs de Booz;* Comein, qui met une grâce jeune dans son *Printemps;* Herman, qui signe des médaillons remarqués; Lefever, qui se révèle dans une *Bacchante;* Leurs, qui expose le *Messager*, le *Loup terrassé par un jeune berger* et les *Ruses de l'amour*. Tous les genres de sculpture sont à peu près également représentés : les bustes, par Fassin, Cattier, J. de Braekeleer, Samain, Melot, Devriendt, Braekevelt, de Groot, de Vigne, Herman, Lefever, de Fierlandt, Comein, de Haen, Du Caju, Fraikin, Noppius, Van Havermaet; les groupes, par de Groot, Deckers, Desenfants, Fraikin, Laumans, Samain; le bas-relief, par de Vigne, de Kesel, Tinant, J.-B. Van Heffen; la statue allégorique, par Sopers, Sterckx, Van Oemberg, Schoonjans; le sujet mythologique, historique ou religieux, par Fraikin, Du Caju, Bouré, Geernaert, Laumans, Cuypers, de Haen, de Vigne, de Kesel; le sujet d'observation, de sentiment et de caractère, par Fassin, Fiers, Cattier, Vanderstappen, Pickery, Frison, Comein, Deckers, Harzé, Van Rasbourgh; les sujets d'animaux, par Bouré, Samain, J.-B. Van Heffen, Leurs. Comme nous l'avons vu pour la peinture, la sculpture se montre curieuse de toutes les manifestations de la vie : elle va du nu à la figure drapée, s'attache aux élégances sévères de la forme immobilisée dans un symbole ou met en mouvement la charpente humaine, sous l'effort et la tension d'une action déterminée. Toutefois, la recherche des grands sujets se prêtant au style et à l'expression l'emporte encore dans l'ensemble sur le morceau d'exécution proprement dit.

Le Salon de 1872 vit se produire à peu près les mêmes particularités. Bouré y exposa son *Lézard*, de Groot un *Mercure*, Marchand le *Philopœmen et son hôte*, Sopers un *Christ*, Samain une *Ève*, Frison une *Dalila*, Desenfants un *Oiseleur napolitain* et une *Ondine*, Deckers la *Tragédie*, Braekevelt une *Mère* et deux statues décoratives, la *Terre* et la *Vérité*. On remarqua les débuts de trois jeunes sculpteurs : Brunin, Dillens et de

Tombay. Tous trois se distinguaient par des allures indépendantes, mais plus particulièrement de Tombay et Dillens, dont les œuvres révélaient une personnalité nerveuse. La *Milanaise* de Brunin, toutefois, montrait déjà ce sentiment réaliste de la nature qui devait se développer en lui par la suite.

Au milieu de ces tentatives jeunes, une œuvre marquait l'extension du principe naturaliste : c'étaient les figures exécutées par Cattier pour le monument de John Cockerill. Alors que l'ancienne sculpture se fût complue à modeler des personnages simplement allégoriques dans des attitudes nobles et conventionnelles, le *Houilleur* et le *Puddleur* empruntaient au genre de travail dont ils étaient la représentation, des allures caractéristiques.

En même temps s'annonçait, chez quelques sculpteurs, une prédilection pour des sujets qui, auparavant, ne tentaient qu'accessoirement la verve des artistes. On s'attachait à l'expression de la vie non seulement dans le groupe et la statue proprement dits, mais dans des bustes et de simples morceaux de pratique. Laborne, Renodeyn, Dillens exprimèrent la grimace du masque enfantin et, plus tard, furent suivis dans cette voie par Comein, Cambier, Elias, Namur, etc. Cuypers, de Tombay, de Haen, Halkin, Schoonjans, Samain abordaient le portrait et la tête d'expression. De son côté, Herman envoyait de Rome trois terres cuites d'une facture délibérée, où le pouce avait mis des accents enlevés; Van der Stappen trouvait une ligne onduleuse et mouvementée dans un motif qui devait tenter plus tard Brunin, la *Charmeuse;* F. de Vigne enveloppait de cette distinction qui semblait devoir être la marque de son talent, un buste d'*Italienne* et les délicats contours d'une statue, l'*Héliotrope*.

L'évolution réaliste et naturaliste s'affermit encore au Salon de 1875. C'est alors qu'apparaissent le *Buste du docteur Limauge*, de Bouré, une face socratique taillée par larges méplats; le *Buste de l'architecte Cluysenaer,* œuvre savante et correcte de de Groot; les bustes maniérés, quasi décoratifs, de J. Pêcher, un peintre rallié à l'ébauchoir; la figure énigmatique et irritée à laquelle Dillens donne pour titre : *Une*

femme ; le petit *Faune à sa toilette.* de Vander Stappen, modelé avec largeur et précision dans sa beauté nerveuse d'éphèbe ; le *Naufragé,* de Schoonjans, une silhouette grandement composée et se mouvant avec une violence dramatique ; la *Domenica,* de de Vigne, un corps jeune aux contours indécis, d'une grâce attendrissante et chaste ; le *Rêve du satyre,* de Willems, solidement charpenté, mais un peu maigre de modelé ; la *Campagnarde romaine,* de Samain, une belle fille qui s'avance, soulevant à son épaule un enfant nu, dans un mouvement d'étoffes froissées en plis multiples; la figure nue de de Kesel, *Après le bain,* d'une exécution toute flamande, grasse, charnelle, un peu relâchée; le *Bacchus en nourrice,* de Deckers, rappelant le jet turbulent des créations de Duquesnoy ; les deux groupes de Desenfants, la *Sérénade* et la *Confidence,* interprétés avec finesse et sentiment; enfin, les *Pigeons de Saint-Marc,* dans lesquels Brunin exprime avec bonheur la belle anatomie d'un corps juvénile au repos.

Quelques talents nouveaux s'ajoutaient avec éclat aux réputations éprouvées : Navez, Mewis, de Villez, Elias, Mignon et Hambresin. Lambeaux manifestait dans trois groupes, enlevés avec une verve audacieuse, l'*Accident,* le *Sa Pater* et le *Dis bonjour,* le goût d'un art bruyant, mouvementé, pittoresque ; son indépendance native éclatait surtout dans le *Sa Pater,* un morceau de gaîté entraînante et d'exécution endiablée, où des enfants tournaient avec frénésie, étalant des chairs rondes et potelées qui rappelaient les modelés bouffis de Jordaens. Du coup, la tradition était démolie ; l'œuvre apparut comme un défi révolutionnaire jeté à l'ancienne école.

Mesuré dans la forme et le sentiment, un autre jeune artiste, Vinçotte, apportait une prudence excessive à demeurer dans le rythme de la statuaire des belles époques ; son *Giotto.* nerveusement modelé avec une délicatesse raffinée, charma les esprits comme un rappel des statues florentines ; on y sentait, à travers la jeunesse élégante et gracile de la figure, cette fraîcheur de l'imagination et de la pensée qui ne se rencontrent que chez les artistes véritablement doués. La statue

ne tarda pas à prendre place au Musée, où elle incarne le type achevé de l'art de la dernière période.

Le naturalisme, dès ce moment, fait craquer dans tous les genres les anciens moules. Le Salon de 1878, en suscitant des efforts nouveaux, consolide les aspirations nouvelles. Herman y donne sa *Diane*, Hambresin sa *Mignon*, Cuypers son *Hallali*, de Vigne sa *Poverella* et le modèle du groupe pour le monument de Louis Van Houtte. Désormais, les jeunes sculpteurs s'efforceront d'exprimer la vie dans son caractère immédiat de grâce et d'énergie, sans se laisser détourner par le goût des idéalisations factices. L'un d'entre eux, Mignon, le fit bien voir lorsque, ayant à réaliser la conception de la force humaine victorieuse des énergies animales, il exécuta le groupe dans lequel il représenta un homme retenant un taureau (le *Dompteur de taureaux*). C'était la formule du véritable art statuaire, basé sur la connaissance exacte de la nature et la volonté de faire grand.

Il faudrait encore mentionner, parmi les travaux qui ont leur place dans une histoire de l'art, l'*Homme à l'épée* et le *David*, de Vander Stappen ; le *Buste de Léopold II*, de Vinçotte ; le *Naufragé*, de Pickery ; la *Nuit*, de Herman.

Le caractère général de la période est donc une large émulation pour rompre définitivement avec les manifestations abstraites et inaugurer un art plus rapproché de la réalité, partant plus sensible et plus vivant. L'État, il faut le reconnaître, prend une part active dans ce développement de la statuaire. Les commandes qu'il prodigue aux artistes pour les monuments publics sont un stimulant qui entretient dans les esprits le goût du grand art. D'année en année, l'effet de cette sollicitude se fait sentir par une abondance grandissante de travaux ; partout, l'administration s'ingénie à multiplier pour les sculpteurs les occasions de se produire. D'autre part, les villes et les provinces ne marchandent point leur concours. Les gares de chemins de fer, les édifices historiques, les monuments commémoratifs, les établissements religieux et laïques, les palais nationaux, les écoles s'emplissent de bas-reliefs, de bustes et de statues. En 1863, on inaugure, sur la place du Marché, à Gand, le monument à la mémoire de

Jacques Van Artevelde, pour lequel de Vigne fait tout à la fois la statue colossale du ruwaert, les bas-reliefs du piédestal, en style gothique du XIVe siècle, les quatre lions héraldiques tenant dans leurs griffes les écussons des quatre métiers de la Flandre, les cinquante-deux écussons représentant les corporations de la ville de Gand. Presque en même temps, il exécute en pierre de Rochefort, pour la station du chemin de fer, à Gand, une figure allégorique, le *Commerce*, et pour le palais de la Nation, une statue en pierre de Caen, la *Liberté des cultes*. Dutrieux et Frison travaillent pour la ville de Tournai; Melot exécute différents sujets pour le palais des Académies, l'église Saint-Jacques-sur-Caudenberg et l'hôtel de ville de Bruxelles; Cattier et Bouré terminent chacun, pour la porte de Bruxelles, à Berchem, un *Lion* colossal en zinc bronzé; puis Cattier décore la même porte d'un Ambiorix et Bouré d'un Boduognat, l'une et l'autre statue dans des proportions gigantesques; de Groodt compose deux groupes pour les établissements de bains, à Spa, l'un, les *Nymphes marines*, l'autre, *la Médecine et la Source de Spa*, puis successivement deux statues en pierre, la *Philosophie* et le *Droit*, pour l'attique de la façade de l'Université, à Bruxelles, deux groupes en pierre, *le Travail et l'Abondance, la Poste et le Télégraphe*, et quatre statues, l'*Art*, la *Science*, l'*Industrie*, l'*Agriculture*, pour la nouvelle Bourse. Van Heffen, vers le même temps, fait, pour l'hôtel du comte de Flandre, un fronton en pierre de France; Van Oemberg, *l'Eau et la Terre*, groupe colossal, pour la ville de Spa; Braekevelt, la *Terre*, statue décorative, qui prend place à la station du Midi, avec les bas-reliefs de de Haen, représentant *la Paix et l'Abondance;* Tinant sculpte les *Quatre Saisons* pour la Banque nationale, à Bruxelles, et Van Havermaet coule en bronze, pour la ville de Rupelmonde, la statue de Gérard Mercator. C'est encore Cattier, groupant à l'entour du monument de John Cockerill les quatre figures du Travail; Van der Stappen, donnant à la statue de Gendebien une allure décidée et moderne; Brunin, cherchant à exprimer, dans son *Prince de Ligne*, les élégances spirituelles du XVIIIe siècle; Drion, modelant pour le pont des Arches, à Liége, les éner-

giques figures allégoriques de la *Meuse* et de l'*Amblève;* Pècher, combinant les ordonnances massives et mouvementées du monument élevé, à Anvers, à la mémoire du bourgmestre Loos ; Ch. Geefs, perpétuant, à Louvain, l'image de Sylvain Van de Weyer ; Fassin, s'efforçant de concilier dans ses *Lions* du palais du Roi la superbe animale avec la plastique grecque. Tout un groupe d'artistes collabore au Conservatoire de musique : Van der Stappen et Frison, chargés des frontons ; de Vigne, Sopers, Van Rasbourgh, Melot, Braekevelt, Laborne, chargés des cariatides, des bustes et des figures allégoriques. Un autre groupe, composé de de Groot, Melot, Van den Kerckhove (Nelson), Van Rasbourgh, avait collaboré antérieurement à la nouvelle Bourse de Bruxelles.

De toute cette production se dégage la perception d'un art en renouvellement, jeune, actif, résolu, manifestement rattaché à l'interprétation de la nature. Bouré, de Groot, Cattier forment la transition entre l'école savante et l'élément vivant ; Fassin, déjà plus ouvert au sens moderne de la beauté, marque le point culminant de l'évolution ; puis la formule se développe, s'élargit, se précise entre les mains de de Vigne, Van der Stappen, Vinçotte, Mignon. Leur exécution, spirituelle et nerveuse, dont ils ont pris le secret aux artistes français, les écarte, il est vrai, du caractère particulier à l'art flamand. La force un peu rude des sculpteurs demeurés dans l'esprit de la tradition nationale fait place en eux à des délicatesses, à des douceurs de sentiment, à une expression finement psychologique, mélange de grâce et de force. Ce qui les distingue surtout de leurs prédécesseurs, c'est un goût plus cultivé qui leur fait éviter scrupuleusement la forme redondante et emphatique, le détail inexpressif et vulgaire, les gestes conventionnels, la myologie copiée d'après le plâtre.

Parallèlement à eux, une phalange s'est formée, possédant en commun le sentiment de la ligne et de la composition, la plastique élégante et noble, la distinction dans l'expression et la distribution de la figure. Mais, de même que nous avons vu petit à petit se perdre en peinture l'intelligence et le goût du tableau sous la poussée encombrante du « morceau », de

même la phase dernière de la sculpture nous fait assister à un affaiblissement des énergies nécessaires pour machiner le groupe, la statuaire décorative et le bas-relief. On peut conjecturer que le progrès de l'art, et s'il est permis de dire le couronnement de la période actuelle, sera le retour à des modes passagèrement méconnus, avec les qualités nouvelles que l'observation, le commerce de la vie contemporaine, le sens aiguisé de la réalité ont graduellement développées chez les artistes.

Pendant que la peinture et la sculpture cherchaient à exprimer un idéal nouveau par l'emploi de formules nouvelles, l'architecture continuait à demander à l'art des grandes époques le secret de la méthode et de la conception. Son champ d'études s'était élargi, à la vérité; elle ne se bornait plus à copier les anciens monuments; elle s'en inspirait, en pénétrait les ordonnances et l'esprit, et, dans des restitutions chaque jour plus habiles, en combinait avec intelligence les éléments. C'est indiquer nettement le caractère de la période dans laquelle elle entre à la suite de ces initiateurs, les Van Overstraeten, les Dumont, les Balat, les Poelaert, etc.

Les architectes se sont d'ailleurs multipliés, et les maîtres ont formé des élèves qui, à leur tour, propagent les applications de la tradition. Nombre d'entre eux voyagent, vont étudier les modèles sur place, en font des levés; et les connaissances qu'ils acquièrent ainsi s'ajoutent à celles qu'ils ont puisées dans le trésor des bibliothèques. J'ai déjà dit combien celles-ci s'étaient étendues; chaque jour paraissaient des publications nouvelles, facilitées par la multiplicité et le perfectionnement des procédés de reproduction; des érudits, des archéologues de grand mérite, en France, en Angleterre, en Allemagne, commentaient les chefs-d'œuvre de l'art; sans sortir de son cabinet, l'artiste pouvait, en les lisant, se rendre un compte exact des plus beaux ouvrages du génie humain.

De pareilles facilités engendrent aisément l'abus; à force de s'entourer de documents, on arrive à ne plus discerner les conditions indispensables à la création; l'esprit, sollicité par tant d'œuvres étonnantes, s'attache indistinctement à leurs particularités les plus saillantes; et il en résulte, dans l'appli-

cation, des mélanges souvent disparates. Chez beaucoup d'architectes, en effet, l'édifice proprement dit paraît subordonné au caprice des formes extérieures; on les voit s'engouer d'un motif et en tirer arbitrairement parti pour des constructions d'un ordre diamétralement opposé; tel mêle les diverses époques; tel autre fait concourir à son œuvre des éléments contradictoires, sans distinction de styles, de destinations ni de climats. Chez ceux-là, toutes ces causes primordiales des divers caractères d'art, les mœurs, les idées, la race, les conditions atmosphériques, finissent par se brouiller dans une notion mal définie des nécessités de l'architecture.

Toutefois, il ne faudrait pas rejeter sur l'ensemble de l'évolution des erreurs tout individuelles et passagères. Cette évolution, à la considérer en bloc, est essentiellement scientifique; à mesure qu'elle se développe, les architectes s'élèvent à une intelligence plus grande des manifestations de l'art aux belles époques, ils se rendent mieux compte des rapports de la ligne extérieure avec la destination intérieure, l'expérience leur apprend que l'une et l'autre sont justifiées par les milieux sociaux et climatériques. Dès lors, si quelques-uns, trop enclins à des assimilations hétérogènes, se laissent aller à bâtir sans choix et sans mesure, on peut être assuré que la masse, mieux avisée, saura distinguer parmi les formules qu'elle appellera à son aide.

Un artiste ingénieux autant que savant, Beyaert, paraît avoir exercé une influence sur l'école, pendant les dernières années de la période historique que nous examinons. A lui semble être dû le premier effort de retour vers la Renaissance telle que la pratiquaient en Belgique les architectes du XVII[e] siècle. Après avoir quelque temps cherché sa voie dans des constructions privées, il se révèle avec des qualités nouvelles d'élégance et de distinction dans la Banque nationale à Bruxelles, qu'il érige en collaboration avec Wynant-Janssens. Bientôt après, l'agrandissement de la même Banque et la construction monumentale de la Banque d'Anvers nous le montrent dans sa dernière et vraie manière, qu'on pourrait appeler la recherche de la Renaissance flamande épurée. C'est cette manière

que vous retrouverez dans la façade de la maison construite pour la Banque de Belgique au boulevard Central, et dont l'ordonnance générale, combinée avec une science éclairée, rappelle les pittoresques maisons des métiers de la Grand'Place de Bruxelles. Lors du concours ouvert par la ville pour les meilleures constructions des nouveaux boulevards, les suffrages se portèrent à l'unanimité sur cette œuvre vraiment remarquable, et la prime principale lui fut attribuée. Le nom de Beyaert s'est attaché, depuis, à un autre important travail, conçu dans le style de ses ouvrages antérieurs : la station de Tournai a les élégances harmonieuses et les savantes combinaisons de lignes qui sont le caractère général de son art. L'artiste devait faire, en outre, dans le champ des investigations archéologiques, une incursion qui montra, une fois de plus, la solidité de son érudition : du bloc informe de la porte de Hal il sut tirer un spécimen de l'architecture militaire du moyen âge, absolument conforme aux principes qui régissaient ces vastes logis outillés pour la défense des villes.

Wynant-Janssens, qui apparaît en même temps que lui, est l'auteur de plusieurs hôtels privés d'un style élégant et recherché. Généralement, sa conception s'enferme dans une sorte de renaissance modernisée, avec un choix de lignes et de motifs où se fait sentir la tendance à s'inspirer des maisons parisiennes. On sent en lui un artiste de goût et de ressources, malheureusement enclin à s'attacher au détail plutôt qu'à l'ensemble. Wynant-Janssens toutefois aborda une sphère plus large; c'est à lui qu'est due la construction de la grande halle érigée à Bruxelles, entre l'avenue du Midi et le boulevard du Hainaut. Si la façade manque un peu de mouvement, les aménagements, au contraire, répondent bien à l'idée d'une ruche commerçante, faite pour loger des industries variées. On peut affirmer néanmoins que le talent de l'architecte s'est surtout manifesté dans un genre d'édifices plus susceptible de caprice et d'ingéniosité : c'est principalement dans les occasions où il lui a été permis d'associer à une donnée pittoresque les raffinements du confort moderne, qu'il s'est signalé par son intelligence des délicatesses qui concourent au bien-être intérieur.

La mise au concours des constructions érigées aux nouveaux boulevards devait attirer l'attention sur un jeune praticien qui ne tarda pas à devenir une des forces de la nouvelle école. La maison bâtie par Janlet à l'angle du boulevard Anspach et de la rue de la Bourse révéla une entente peu commune du style de la Renaissance en même temps que l'emploi judicieux de ses éléments les plus purs. Il n'y eut qu'une voix dans le public pour ratifier la décision du jury, en vertu de laquelle l'auteur avait obtenu une seconde prime. Quelques années après, une création nouvelle du même architecte fit voir le parti qu'un homme de savoir et de tact peut tirer de notre admirable Renaissance flamande. La façade belge fut, à Paris, un des vifs succès de l'Exposition universelle de 1878 : Janlet y avait appliqué le principe des anciennes constructions du pays, en se servant uniquement des matériaux indigènes, et l'œuvre s'élevait légère, harmonieuse, élégante, comme un décor superbe élevé à la gloire de l'art national. C'est le même style que l'artiste appliqua, plus tard, à l'école communale de la place du Vieux-Marché à Bruxelles, avec moins de raison, semble-t-il. Rien n'y est à reprendre dans le dessin ni le balancement des lignes générales : la même sûreté qui a présidé à la conception de la façade monumentale de l'Exposition universelle se reconnaît ici, comme un don de nature, fortifié par de constantes études; mais il semble que l'habile architecte ait trop visiblement cédé au désir de montrer ses adresses d'adaptation et se soit laissé entraîner à donner à l'édifice qu'il avait mission de bâtir un aspect extérieur en désaccord avec sa destination : l'école communale de la place du Vieux-Marché est plutôt, en effet, un petit hôtel de ville qu'une école proprement dite.

Van Yzendyk, du moins, dans sa maison communale d'Anderlecht, a pu, sans danger d'excéder la mesure, se laisser aller à son goût pour les reconstitutions archéologiques; la Renaissance flamande s'y trahit jusque dans les moindres détails, avec un scrupule de vérité remarquable. Peut-être même la rigueur avec laquelle l'auteur s'est conformé aux données anciennes, sans y introduire le moindre vestige de modernité, fait-elle de l'œuvre jugée dans son ensemble un pastiche un

peu minutieux, d'un intérêt secondaire au point de vue de l'art. L'artiste qui l'a édifiée n'en est pas moins un homme de ressources et d'imagination qui, plus d'une fois, dans ses constructions d'églises et de maisons privées, a su allier à des recherches de science archaïque l'indépendance et la nouveauté des idées.

Cependant les archéologues, dans le sens exact du mot, étaient plutôt De Curte, Jamaer, Licot et Schoy. Ces trois derniers ont attaché leurs noms à d'importants travaux, Jamaer en reconstruisant la Maison au Pain d'après les documents historiques et en complétant l'ornementation de l'Hôtel de ville de Bruxelles; Licot, en restituant à l'abbaye de Villers son aspect primitif, avec une fidélité telle que la vie monacale du temps se recompose exactement d'après ses dessins; Schoy, en dégageant l'église de Notre-Dame des Sablons des envahissements parasites qui en avaient dénaturé le caractère original. De son côté, De Curte a apporté une extrême habileté à restaurer des églises gothiques; et celles qu'il a construites dans le style ogival témoignent d'une étude intelligente des beaux monuments du passé. L'usage constant qu'il fit du style religieux eut malheureusement pour effet de dénaturer le caractère de ses édifices civils. Le monument à la mémoire du roi Léopold Ier, dont il dressa les plans, affecte la forme d'un calvaire plutôt que d'une construction purement laïque.

C'est une période féconde pour l'architecture que celle à laquelle se rapportent les différentes constructions que nous avons étudiées jusqu'ici; la formation des nouveaux quartiers de Bruxelles, en substituant aux impasses et aux cloaques de vastes artères aux alignements symétriques, répandit le goût des belles habitations; ajoutez-y la fièvre de spéculation qui, chez les particuliers, se manifesta par un appel incessant aux artistes, l'espèce de coup de folie qui s'empara d'une ville à l'étroit dans ses installations primitives et rêvant de s'élargir à l'imitation des plus grandes capitales : vous aurez une idée de l'ère de prospérité qui s'ouvrit aux architectes vers 1870.

Dans un espace de temps relativement restreint, Balat

dessine la noble ordonnance de l'escalier d'honneur pour le palais du Roi, œuvre magistrale à laquelle succèdent les belles élégances du Palais des Beaux-Arts; Poelaert réalise la gigantesque conception du Palais de Justice, amas prodigieux de porches, de dômes et d'escaliers qui signale le plus haut point d'invention de l'école et combine avec l'emploi des formules archéologiques la tendance à l'effet décoratif par le moyen du mouvement hardi des lignes et du groupement pittoresque des masses; Maquet met la main à d'importantes constructions privées, dans lesquelles se manifestent de l'adresse, de la science, un certain sentiment de modernité; Van der Heggen bâtit de grands hôtels où il applique avec habileté une variété de styles par moments confuse; Legraive construit la galerie du Commerce et les Halles d'Ixelles; Roussel dessine les plans de la nouvelle Monnaie; de Keyzer achève la Synagogue, une des œuvres marquantes de la période actuelle; Bordiaux élabore pour la plaine des Manœuvres le projet de deux grands pavillons reliés par une colonnade en hémicycle avec arc de triomphe au centre.

A la même époque se rapportent les travaux de Hansotte, Pavot, Laureys, Hoste, Besme, Naert, Almain.

Pendant que ces artistes distingués se signalaient dans des conceptions qui ajoutaient aux embellissements de la capitale, des intelligences actives et bien disciplinées appliquaient en province les mêmes principes d'art. C'étaient, à Anvers, Baeckelmans et Schadde; à Liège, Umé, Casterman et Dujardin ; à Tournai, Carpentier, qui construisit plusieurs églises ogivales fort remarquables ; à Bruges, de la Censerie; à Mons, Hubert et Vincent; à Charleroi, Cador, tous également rompus dans la pratique de leur art, mais différents par le goût, les aspirations, la culture de l'esprit.

L'État et les villes ne demeuraient pas en arrière dans ce grand mouvement. Nous avons vu s'élever successivement, au courant de cette étude, la nouvelle Bourse de Bruxelles, le Conservatoire, l'escalier monumental du palais de la dynastie, la gare de Tournai, le monument royal de Laeken, etc. Il convient de citer également les travaux de restauration des musées de peinture et les travaux d'agrandissement des

ministères par les architectes Willame et Goovaerts, la reconstruction de la Bourse d'Anvers par Schadde, l'édification des Halles centrales de Bruxelles par Lamal, la construction des portes monumentales d'Anvers par Pauwels, le Palais de Justice d'Anvers par Baeckelmans.

En même temps, la sollicitude croissante des administrations et du gouvernement pour la question de l'enseignement déterminait partout la création de vastes écoles, où l'invention et l'ingéniosité artistique se livraient largement carrière. Liége, Mons, Gand et Bruges, l'un après l'autre, eurent des écoles normales, élégantes et spacieuses ; et non seulement les circonscriptions urbaines, mais les agglomérations voisines des villes se piquèrent d'émulation et mirent leur orgueil à posséder de somptueuses installations scolaires.

Ces causes, jointes à une intelligence plus nette des conditions de l'art, amenèrent une évolution importante, dont le résultat fut l'acheminement graduel vers une formule qu'à l'heure où se termine ce livre on ne peut encore que pressentir, encore qu'il soit permis de lui fixer pour domaine l'élément purement civil et pour condition essentielle l'emploi des matériaux nouvellement acquis à la science de bâtir.

FIN DE LA PREMIÈRE PARTIE.

DEUXIÈME PARTIE

LA MUSIQUE EN BELGIQUE

ET LES MUSICIENS BELGES

PAR

Adolphe SAMUEL

DIRECTEUR DU CONSERVATOIRE ROYAL DE GAND
MEMBRE DE L'ACADÉMIE ROYALE DE BELGIQUE

AVANT 1830



Depuis le XVIIe siècle jusqu'en 1830, la musique n'a rempli en réalité qu'un rôle effacé dans les provinces qui forment aujourd'hui la Belgique. Précédemment, au XVIe siècle, les musiciens belges avaient occupé la première place sur la scène du monde musical. L'École des contrapontistes, dite néerlandaise, ne comptait en majeure partie que des Belges. Tous les compositeurs vraiment originaux, ceux qui imprimèrent à l'art quelque direction nouvelle, qui furent des chefs d'école, les Dufay, les Ockeghem, les Josquin de Prés, les Willaert, les Roland de Lattre, étaient nés sur le sol de la Belgique actuelle. A ces noms illustres, la Hollande ne peut opposer que Jacques Hobrecht, un imitateur d'Ockeghem, dont il avait été l'élève, Swelinck, qui appartient à l'école de Venise, et Danckert, qui est de l'école romaine. Celles des provinces du nord de la France qui alors faisaient partie des Pays-Bas eurent, quant à la musique, une semblable destinée. Si, comme en Hollande, il s'y rencontre des maîtres de haute valeur, comme en Hollande aussi, les grandes personnalités y font défaut. Parmi les compositeurs de ces contrées, les plus anciens, tels que De Larue, Brumel, Compère, ne font que suivre les traces d'Ockeghem, tandis que leurs successeurs, Lhéritier, François de Layolle, Jean Mouton, Antoine Fiévin, copient servilement Josquin de Prés.

Cependant, de ces auteurs de second ordre qu'engendre toute école bien vivante, la Belgique était aussi richement pourvue; même en ceci encore, elle l'emportait sur les autres provinces de la Néerlande: elle avait la supériorité du nombre

aussi bien que celle du mérite. Sa prépondérance musicale était partout reconnue; partout, en France, en Allemagne, en Italie, à la cour des princes comme dans les chapelles des églises, les musiciens belges occupaient les premières positions; et partout, lorsqu'il s'agissait de musique, il n'était meilleure recommandation que d'être Belge.

Mais un jour vint où la force créatrice qui deux siècles durant avait porté si haut et si loin le renom de nos musiciens, s'arrêta tout à coup. Les Italiens, formés à l'école des Néerlandais, eurent à leur tour leur style original, et l'école de Palestrina supplanta celle de Roland de Lattre. Puis le XVII[e] siècle vit surgir la renaissance musicale : la musique subit une transformation complète; elle entra dans une voie inexplorée; le chant populaire, après avoir mis plus de cinq siècles à se développer, envahit l'art des musiciens de profession, qui l'absorba; l'opéra fut créé; la musique des contrapontistes disparut; et l'école belge, qui n'avait point pris part au mouvement irrésistible de la renaissance, fut engloutie dans le flot montant de la révolution des arts et des lettres : elle tomba dans l'oubli.

Il semblait que l'essor sans égal imprimé à l'école belge au moyen âge eût alors totalement épuisé, dans le domaine de la musique, la somme de puissance productrice départie par la nature à nos concitoyens. Le caractère national, d'abord si vivace, s'effaçait chez eux; les musiciens belges, relativement peu nombreux, appartenaient tous aux grandes écoles d'Italie, d'Allemagne ou de France. Tels étaient les Hurtado, les Lœillet, les Hamal, les Van Helmont, les Guillaume Kennis, les Van den Gheyn, tel fut plus tard Gossec; il n'est pas jusqu'au Liégeois Grétry qui ne puisse à juste titre être revendiqué à la fois par l'Italie et par la France : la première a formé son talent; la seconde l'a développé, l'a consacré et en a subi l'influence heureuse.

Si, depuis la renaissance, le mouvement musical était à peu près nul dans la patrie de Josquin de Prés, la vie pourtant n'y était pas éteinte. Des semences précieuses déposées dans le sol fertile n'attendaient que des circonstances favo-

rables pour germer, pour éclore, pour donner la plus brillante floraison. Le spectacle de l'épanouissement de toutes les forces intellectuelles de la nation, auquel nous venons d'assister, n'est point le produit d'une génération spontanée. Avant 1830, et déjà depuis la constitution du royaume des Pays-Bas, des signes non douteux trahissaient la vitalité latente.

Une *École royale de musique instrumentale et vocale* avait été instituée à Liége [1]; elle se substituait à l'école de MM. Duguet, Jaspar et Henrard. Peu de temps auparavant, une *École royale de musique et de chant* avait été établie à Bruxelles [2]; celle-ci concentrait en un même établissement l'école municipale de chant de M. Roucourt et le cours de violon de M. Wéry, l'un et l'autre subsidiés par l'État et la commune.

Dès l'origine, la direction de l'école liégeoise avait été confiée à un musicien instruit et capable, Daussoigne-Méhul, qui était auparavant professeur d'harmonie au Conservatoire de Paris et avait eu quelques succès au théâtre [3]; à Bruxelles, au contraire, les fonctions de directeur furent supprimées [4]. Cependant, ce fut l'institution bruxelloise qui, la première, exerça, même avant 1830, une action sensible sur le développement de l'art musical dans le pays. L'école de Roucourt possédait d'ailleurs un groupe de professeurs, peu nombreux il est vrai, mais remarquables pour l'époque. C'étaient le violoncelliste Platel, le flûtiste Lahou, le pianiste Aimé Michelot; c'étaient encore Borini (père) pour le basson, Wéry pour le violon, Bertrand pour le cor et la trompette, Charles puis Joseph Borremans pour le solfège, Roucourt pour le chant, Bosselet (père) pour la prosodie et la déclamation; enfin, c'était, pour la composition et l'harmonie, l'un de nos musiciens les plus marquants, Charles-Louis Hanssens.

[1] Par arrêté royal du 9 juin 1826.

[2] Par arrêté royal du 29 janvier 1826.

[3] L'arrêté royal portant la nomination de M. Daussoigne est daté du 14 janvier 1827.

[4] L'école de Bruxelles avait été fondée en 1813, par Roucourt, qui depuis l'avait constamment dirigée, et qui, lorsqu'elle devint établissement de l'État, se vit ainsi enlever ses meilleures attributions.

Avec de pareils éléments, l'école devait prospérer. Tout d'abord, elle produisit des fruits excellents, elle forma de bons élèves qui ne tardèrent point à se faire avantageusement connaître et qui, plus tard, prirent rang parmi nos meilleurs artistes; quelques-uns même ont acquis une grande renommée. François De Munck, Alexandre Batta, Joseph Mailly et le célèbre François Servais sont sortis de la classe de Platel; Singelée, Joseph Blaes, G. Lambelé, Jules De Glimes, Mlle Dorsan ont fait leurs études à l'ancienne école; Lintermans, Charles Bosselet, Étienne Arnaud y ont reçu les leçons de Hanssens.

Aussi le nombre des élèves allait-il croissant : en 1829, il était de 125. L'institution ne bornait pas sa sphère d'activité à l'enseignement dans les classes; elle donnait aussi des concerts où s'exécutaient, entre autres, les symphonies de Beethoven; la presse enregistrait ses succès, le public commençait à s'y intéresser vivement. Le mouvement musical qui se produisait dans l'école se répandait ainsi au dehors, se communiquait peu à peu à la ville, et même au delà. Tout semblait présager pour l'art musical un réveil prochain dans le pays, lorsque éclata la révolution de 1830.



AU LENDEMAIN DE 1830

Les époques troublées sont fatales à toutes les études. La révolution arrêta net, avec le mouvement musical naissant, le développement de l'école de Bruxelles. Au milieu des évènements qui s'agitaient, dont l'issue était tant incertaine, la commission directrice de l'école s'était désorganisée, plusieurs professeurs s'étaient éloignés, les classes étaient vides. L'établissement fut fermé, d'abord provisoirement, et la question de sa suppression définitive fut à diverses reprises sérieusement agitée. D'ailleurs, la seule musique que l'on entendait alors, c'était la *Brabançonne* de Van Campenhout ou encore le *Chant national liégeois* du curé de Glons.

Cependant, le nouvel État belge issu de la crise révolutionnaire, sans attendre que son existence fùt assurée, organisait à la hàte toutes les parties de l'activité sociale. Dans cette organisation, les hommes politiques auxquels nous devons le rapide affermissement de notre jeune nationalité eurent soin de donner une part importante aux sciences et aux arts. Il y fallait des institutions : elles furent immédiatement créées. C'est ainsi que, le 13 février 1832, un arrêté royal prescrivait la fondation à Bruxelles d'un conservatoire destiné à remplacer l'ancienne école de musique. Un an plus tard, François Fétis, qui était alors professeur de contrepoint au Conservatoire de Paris et dont la renommée était déjà étendue, fut appelé à la direction du nouvel établissement.

En réalité, le Conservatoire de Bruxelles fut, à l'origine, moins une institution nouvelle que la restauration de l'École royale. Presque tous les professeurs de cette école y furent conservés et l'établissement reconstitué reprit possession de ses locaux dans les bâtiments de l'ancien Conseil des finances, sur l'emplacement actuel de l'Université. C'est là que Fétis le trouva installé. La nomination de l'illustre Montois est datée du 15 avril 1833 ; mais ce fut seulement le 1er octobre que les cours s'ouvrirent de nouveau, après une interruption de plus de trois ans [1].

On conçoit aisément dans quelle situation précaire le nouveau directeur dut trouver l'école, qui venait seulement de ressusciter. Les élèves, peu nombreux, — il n'en vint d'abord que 73, — étaient d'une faiblesse extrême ; ils avaient eu le temps de tout oublier, tout, jusqu'au solfège, jusqu'à la lecture musicale. La tâche entière était à recommencer.

Il fallait aussi reformer l'orchestre. En réunissant tous les éléments qui pouvaient être employés, l'école ne parvenait à fournir que neuf violons, trois violoncelles, deux cors, une seule flûte (il n'y avait point d'élève flûtiste) ; elle n'avait ni altos, ni contrebasses, ni trompettes, ni trombones. Si les musiciens faisaient défaut au Conservatoire, les instruments et la musique n'y étaient pas moins rares. Il fallait sur l'heure pourvoir à tout. Fétis l'entreprit avec une énergie indomptable. Son activité, d'ailleurs, rencontrait celle de la nation, cette jeune nation qui s'éveillait à la vie, qui stimulait et secondait tous les efforts généreux.

Deux ans s'étaient à peine écoulés que déjà le Conservatoire avait pris un autre aspect : le personnel enseignant s'était accru, les élèves devenaient nombreux ; l'établissement avait un matériel instrumental, une bibliothèque naissante, il disposait d'un orchestre complet, il donnait des concerts qui attiraient un public considérable ; enfin, un nouveau

[1] Dans un remarquable article publié par M. Éd. Fétis en tête de l'*Annuaire du Conservatoire de Bruxelles* pour 1877, il est dit que F. Fétis entra en fonctions au mois de juin 1833. Mais la très intéressante notice de M. Ed. Mailly sur les *Origines du Conservatoire de Bruxelles* établit, par des documents officiels, la date ci-dessus indiquée.

local lui avait été assigné (rue de Bodenbroeck) où l'on était un peu moins à l'étroit qu'à l'Hôtel des finances ; et son budget, de 10,000 francs qu'il était à l'origine, avait été porté à 23,000 francs. Aujourd'hui ce budget atteint presque le chiffre de 170,000 francs.

Le Conservatoire de Liège ne tarda point à suivre les traces de l'institution bruxelloise [1]. Comme celle-ci, et même plus encore, il avait eu des commencements fort pénibles. Lors de sa fondation, il avait été établi dans une modeste maison de la rue Sainte-Croix ; il n'avait guère d'élèves et seulement dix professeurs. Le développement s'opéra d'abord avec une extrême lenteur; après huit ans, en 1834, il ne comptait encore que quatorze professeurs et répétiteurs. Mais, à partir de ce moment, les progrès s'accusent d'une manière décisive.

En 1840, le local si exigu de la rue Sainte-Croix est trouvé insuffisant ; l'école est transférée dans une maison plus vaste (rue de la Cathédrale). Le nombre des membres du corps enseignant avait alors été porté à dix-neuf.

Toutefois, ce n'est pas seulement à Liège que le mouvement se fait sentir ; d'autres villes le subissent. Pour y satisfaire à leur tour, elles instituent aussi des écoles de musique. Ce ne sont, à la vérité, que des établissements municipaux ; mais l'État et les provinces les subsidient presque tous, concurremment avec les communes [2].

[1] Par arrêté du 13 novembre 1831, l'École de Liège avait reçu le titre de *Conservatoire royal.*

[2] Avant 1830, — si l'on en excepte les deux *Écoles royales*, de Bruxelles et de Liège, et une *École de musique* qui fut fondée à Tournai en 1829, par l'administration communale de cette ville, — il n'y avait dans tout le pays, pour l'étude de la musique, que quelques établissements privés, tels que l'*Académie de musique* de M. Lecamus, à Bruxelles, celle de M. Robert, à Mons, le *Cours de solfège* de M. Van Synghel, à Gand, et le cours de violon de M. Joseph Terby, à Louvain. En dehors de ces Écoles, si peu nombreuses et si imparfaites, l'apprenti musicien ne pouvait obtenir l'instruction musicale que dans les maîtrises des églises, où cet enseignement subsistait encore, mais où, complètement désorganisé depuis

Ce fut la ville d'Ath qui, en 1834, eut l'honneur de fonder la première de ces écoles. Son exemple fut suivi de près par les villes de Mons, de Louvain et de Gand. La fondation de l'école de Mons date du 11 mai 1835; bien que subventionné par la commune, cet établissement fut créé par une société particulière, la *Société des concerts*, qui le géra jusqu'en 1841. L'institution montoise, après des débuts assez brillants (elle comptait 150 élèves en 1836), eut à subir de nombreuses vicissitudes, et ce n'est que depuis quelques années qu'elle commence à prendre un essor sérieux.

L'année de la création de l'école de Mons vit naître aussi les écoles de Gand et de Louvain. L'administration communale établit cette dernière. Un Allemand, M. Spindler, qui était chef de musique au 1er régiment de chasseurs à pied, fut placé à la tête de l'établissement. En 1853, après la mort de M. Spindler, l'école fut complètement réorganisée. Elle forme aujourd'hui une section de l'*Académie des Beaux-Arts* de Louvain ; plusieurs professeurs du Conservatoire de Bruxelles y sont attachés.

L'école gantoise avait également été créée par la commune; elle reçut, dès l'origine, le titre de *Conservatoire*. Un compositeur gantois de mérite, Mengal, fut appelé à la diriger. Il était établi à Paris et comptait plus d'un succès sérieux remporté au théâtre.

Musicien essentiellement pratique, Mengal sut donner l'impulsion à la nouvelle école, qui ne tarda point à prendre une extension marquée et produisit des musiciens tels que F.-A. Gevaert, le directeur actuel du Conservatoire de Bruxelles, Charles Miry, le sous-directeur du Conservatoire de Gand, et tant d'autres encore. Depuis peu, le Conservatoire de Gand est devenu une institution de l'État, comme ceux de Bruxelles et de Liège.

A partir de 1835, le mouvement s'accentue de plus en plus; en 1837, une *École de musique* est fondée à Saint-

la Révolution française, il était en pleine décadence. Aussi les quelques artistes de mérite que nous comptions alors s'étaient-ils tous formés à l'étranger, et principalement au Conservatoire de Paris.

Trond, sous le patronage de la *Société royale d'harmonie*; en 1838, l'administration communale de Namur institue dans cette ville une *École de musique* qui fut alors placée sous la direction de M. Angelroth, chef de musique du 10e régiment de ligne.

Chaque année, pour ainsi dire, voit éclore de nouveaux établissements d'instruction musicale. En 1840, c'est la ville d'Audenarde qui crée une semblable institution; puis viennent Nieuport en 1841, Spa en 1842, Malines en 1843, Anvers en 1844. Le développement prend alors les plus larges proportions, et aujourd'hui notre petit pays compte, outre ses trois Conservatoires royaux, un nombre considérable d'écoles de musique non gérées par l'État. En 1875, ce nombre, constaté par les relevés officiels, était de 216 écoles[1]. Sans doute la plupart de ces établissements se bornent à l'enseignement primaire de la musique; mais il en est d'autres qui embrassent toutes les branches de l'art aux différents degrés. Ce sont alors de véritables conservatoires, et plusieurs en portent fièrement le titre.

Dans les lignes qui précèdent, je n'ai parlé que des établissements destinés à l'enseignement; car ce fut, pour ainsi dire, par leur création que, dans le domaine de la musique, s'est révélée d'abord chez nous l'activité intellectuelle, et c'est à leur développement que cette activité s'est principalement appliquée.

Cependant, les institutions ne sont d'ordinaire que le couronnement de l'évolution politique ou morale de la nation. Mais, en 1830, il s'agissait avant tout de réunir en un faisceau compact des éléments que tant de causes — les dissensions intestines, l'invasion, l'asservissement, la guerre — avaient depuis longtemps désagrégés; il s'agissait de créer, avec ces éléments devenus presque hétérogènes, un peuple, une nation nouvelle. Des institutions fortes, rationnelles, établies *a priori*, pouvaient seules y réussir. Je l'ai indiqué plus haut : les

[1] Cf. la *Statistique générale de l'instruction publique en Belgique*, de M. J. Sauveur (Bruxelles, F. Hayez, 1880).

hommes éminents qui eurent en mains la direction des affaires du pays surent pourvoir à ce besoin impérieux. Aussi, pour la Belgique, l'histoire des cinquante années écoulées, de ce demi-siècle de liberté, de paix et de prospérité inouïes, peut-elle se résumer presque entièrement en celle de ses institutions. C'est donc l'histoire de nos institutions musicales qu'il importe tout d'abord de rappeler ici. Je viens de le faire d'une manière générale pour les premières années de notre indépendance, afin de présenter un tableau d'ensemble de ce temps de formation, d'incubation, si je puis m'exprimer ainsi. Je continue maintenant l'étude commencée en passant en revue nos institutions musicales, tant officielles que privées, m'attachant surtout à la monographie de celles qui, par leur essor, par leur renommée, par l'influence qu'elles exercent ou les idées qu'elles représentent, ont acquis une importance prépondérante dans le pays.



I

NOS INSTITUTIONS MUSICALES



LES CONSERVATOIRES ET LES ÉCOLES DE MUSIQUE

Le Conservatoire royal de Bruxelles. — Nous avons laissé l'institution bruxelloise au moment où elle commençait à s'étendre, à se développer. Sa renommée, qui grandit de jour en jour, eut bientôt dépassé les frontières; aussi, depuis lors, les musiciens les plus marquants de tous les pays ont-ils tenu à faire partie de son corps enseignant. Les cours de violoncelle, de violon et de piano principalement furent ainsi et sont encore dirigés au Conservatoire de Bruxelles par les sommités de l'art.

Après la mort de Platel, arrivée en 1835, les titulaires de la *classe de violoncelle* sont François De Munck d'abord, puis, en 1848, François Servais. On sait que tous deux étaient sortis de l'école de Platel. Aujourd'hui, ce cours est confié à Joseph Servais, lequel continue et développe les traditions de son illustre père, dont il semble avoir hérité le magique talent.

Lors de l'arrivée de Fétis, il n'y avait au Conservatoire de Bruxelles qu'un seul *cours de violon* fait par M. Wéry, excellent élève de Baillot. En 1835, un deuxième cours fut institué qui eut pour titulaire M. Meerts, un musicien de sérieux mérite, doué d'un véritable esprit pédagogique, et qui s'était formé à l'école de Lafont. En 1843, fut créé un *cours de perfectionnement* qui a été fait successivement par

Charles de Bériot, Hubert Léonard (à partir de 1852) et Henri Vieuxtemps (de 1871 à 1874); enfin, de 1874 à 1878, Henri Wieniawski a été attaché au Conservatoire de Bruxelles en qualité de professeur de violon et de quatuor [1]. C'est là une série de noms glorieux qui se passent de tout commentaire.

Quant au *piano*, son enseignement était d'abord resté concentré entre les mains du professeur de l'ancienne école, M. Aimé Michelot, professeur fort habile d'ailleurs. En 1848, le cours des demoiselles reçut un professeur spécial : Mme Marie Pleyel, une des grandes physionomies de l'art national. A la mort de Michelot, en 1852, celui-ci eut pour successeur l'un de nos virtuoses les plus renommés, M. Auguste Dupont. Plus tard (en 1869), un autre pianiste de renom, M. Louis Brassin fut également attaché comme professeur de piano au Conservatoire de Bruxelles, qu'il vient de quitter pour celui de Saint-Pétersbourg.

On voit quelle valeur l'enseignement technique avait acquise à Bruxelles. La création de nouvelles classes vint accroître encore son importance. Parmi ces classes, il convient surtout de mentionner le *cours d'orgue et de plain-chant*, inauguré en 1836, lequel, dans le principe, fut fait par Fétis lui-même, puis confié, en 1841, à M. Girschner, musicien allemand fort distingué. M. Girschner ayant quitté le pays en 1849 après avoir formé d'excellents élèves, entre autres MM. Lemmens et Alphonse Mailly, le cours d'orgue passa successivement sous la direction de ces deux éminents artistes. M. Mailly en est le titulaire depuis 1861 et lui a donné une impulsion des plus vivaces.

Mais il ne suffisait point d'instruire les musiciens ; l'éducation du public était tout autant à faire. En l'absence d'autres institutions musicales, la tâche incombait au Conservatoire. C'est ce que Fétis comprit dès l'abord. De là la création de grands concerts classiques tels qu'il en existe à Paris, à Londres et dans les centres artistiques de l'Allemagne. Ces

[1] C'est sous la direction de Gevaert que Vieuxtemps et Wieniawski ont été attachés au Conservatoire de Bruxelles.

concerts remplacèrent les exercices d'élèves qui ailleurs forment les seules manifestations extérieures des écoles de musique. L'exemple de Bruxelles fut suivi à Liège et à Gand; et dès lors les conservatoires du pays ne bornèrent plus leur mission à produire de bons élèves : ils s'efforcèrent encore de former des publics intelligents et passionnés pour l'art.

Les concerts de Fétis obtinrent immédiatement de légitimes succès. Cependant le Conservatoire attendit longtemps encore avant d'avoir à sa disposition un local pour ces séances; il était réduit à recevoir l'hospitalité de sociétés particulières. Les concerts du Conservatoire eurent lieu dans la salle de la société du *Grand Concert*, rue Ducale; puis dans celle de la *Loyauté* (située Maison du Roi, Grand'Place); ensuite au local de la *Grande Harmonie*, jusqu'au moment où l'ancienne salle de bal du *Palais Ducal*, ayant reçu une appropriation à peu près convenable, put servir à ces concerts et à d'autres séances officielles. Aujourd'hui, le Conservatoire, installé dans de magnifiques locaux, possède une salle de concert et de théâtre, l'une des plus jolies et des meilleures de l'Europe.

La tâche assumée par Fétis était étendue et compliquée. Pendant près de trente-huit années, il la poursuivit sans relâche, y mêlant les vastes travaux d'érudition qui ont rendu son nom illustre. Dans les derniers temps, toutefois, malgré une verte vieillesse, le vénérable fondateur du Conservatoire de Bruxelles commençait à sentir le poids des ans. Il n'en continuait pas moins à donner chaque hiver les concerts tels qu'il les avait organisés. Mais, à côté de ces séances, d'autres institutions avaient surgi, — bénéficiant des ressources musicales et du mouvement intellectuel créés par l'école, — qui, à leur tour, surent conquérir la vogue. Cependant, la guerre franco-allemande ayant amené en Belgique les principaux artistes de Paris, le Conservatoire put profiter de leur présence et trouver dans leur coopération un regain de succès. Les concerts de l'hiver de 1870-1871 doivent être comptés parmi les mieux réussis. Seulement, ils furent, — si je puis m'exprimer ainsi, — le chant du cygne de l'infatigable vieillard qui les dirigeait : à la suite d'un concert particulièrement brillant, il s'alita et, après une courte maladie, causée principa-

lement par l'excès de la fatigue, il s'éteignit le 26 mars 1871, à l'âge de 86 ans.

Fétis avait été de tout point l'homme de son époque. Arrivé à l'heure précise où son action pouvait être efficace, il avait su faire revivre l'art musical dans la capitale et, par contre-coup, dans le pays entier. Mais, précisément parce qu'il avait été de son temps, un moment vint où il se trouva en arrière du mouvement général. Les très longues carrières ont souvent de ces crépuscules assombris. Dans les dernières années de la direction du célèbre Montois, l'activité de l'école parut fléchir et sa prépondérance s'effacer.

Les évènements tragiques qui s'accomplissaient en France avaient ramené au pays natal un autre Belge de grande renommée, F.-A. Gevaert, qui jouissait à Paris d'une des plus brillantes positions. Gevaert avait vu, au théâtre, réussir avec éclat plusieurs de ses ouvrages; l'autorité que ses hautes aptitudes et ses vastes connaissances lui avaient fait conquérir l'avait désigné au choix de l'administration du Grand-Opéra de Paris, lorsque fut réorganisée cette première scène lyrique du monde musical. Il y avait le titre et les fonctions de *directeur de la musique;* il en fut réellement l'âme et la tête. En peu de temps, sa direction intelligente et énergique y avait déjà réalisé de notables améliorations; mais, à la suite des désastres de la France, le Grand-Opéra avait été fermé.

Lors du siège de Paris, Gevaert vint s'établir à Gand. Des efforts y furent tentés pour le retenir et le fixer dans la ville; il devait prendre en mains la direction de l'École où, en premier lieu, s'était formé son talent. La mort de Fétis arriva sur ces entrefaites. La succession du savant musicologue revenait de droit à l'éminent musicien gantois; elle lui fut offerte, et le 28 avril 1871 fut signé l'arrêté royal de sa nomination.

A peine installé dans ses nouvelles fonctions, Gevaert s'occupa de réorganiser l'école et de lui donner une impulsion plus énergique, plus actuelle surtout. L'administration fut complètement remaniée; le cadre des études fut modifié et

étendu, et leur niveau considérablement élevé. Puis de nouveaux cours furent créés : classes d'ensemble vocal, d'ensemble instrumental, de quatuor, d'alto, de maintien, etc. Le corps enseignant fut renforcé par des artistes de premier ordre, tels qu'Henri Vieuxtemps et Wieniawski pour le violon, Joseph Servais pour le violoncelle, Ferdinand Kufferath pour le contrepoint, Joseph Dupont pour l'harmonie, Petipa pour la callisthénie, Chiaromonte, Zarembski pour le piano, et, tout récemment, M[me] Lemmens-Sherington pour le chant. Le plus grand chanteur de l'époque, Faure, accepta les fonctions d'inspecteur du chant. Les concours, établis sur des bases plus sévères, se complétèrent par des *examens pour l'obtention de diplômes de capacité*, diplômes conférant des grades analogues au doctorat de nos universités. Outre ces concours et ces examens, des *auditions d'élèves*, sorte de concerts publics, s'organisèrent, où tous les exécutants, sans exception, — solistes, choristes, membres de l'orchestre — sont des élèves fréquentant les cours de l'établissement. De nombreuses bourses furent fondées en faveur des élèves peu fortunés; trois de ces bourses, de 1,200 francs chacune, sont spécialement affectées à l'étude du chant. Enfin, le nombre croissant des élèves a nécessité l'adjonction de cours payants, dont le produit est entièrement acquis au professeur. La bibliothèque, déjà très importante, s'enrichit chaque jour encore; elle s'est singulièrement augmentée par la magnifique collection de Fétis et par celle de M. De Glimes, que le gouvernement a acquises. Le Musée instrumental n'existait qu'à l'état embryonnaire; il est devenu l'un des plus complets, des plus remarquables et, certainement, le plus riche de l'Europe. Un savant acousticien belge, collectionneur érudit et très habile facteur d'instruments de musique, M. Victor Mahillon, a été nommé (février 1877) conservateur de ce Musée.

Les concerts ont largement bénéficié de ce colossal développement. La classe d'ensemble vocal, formant une section chorale, leur fournit un chœur bien composé et parfaitement exercé. Le programme de ces fêtes musicales s'enrichit du coup de l'immense répertoire de l'oratorio et de l'opéra classique. A côté des œuvres des grands symphonistes, l'on put entendre

désormais celles des maîtres du XVIIIe siècle, les Rameau, les Bach, les Haendel, les Gluck. Depuis 1876, l'orchestre et les chœurs forment une sorte d'association dépendante du Conservatoire, dont les membres se partagent le bénéfice pécuniaire des concerts. Cette association comprend les professeurs, les moniteurs, les élèves lauréats et un nombre déterminé d'associés choisis dans l'élite des exécutants de la capitale et, de préférence, parmi les anciens lauréats de l'établissement. La composition homogène et persistante des deux phalanges musicales, le choix sévère qui y préside, les études spéciales auxquelles elles sont soumises ont bientôt placé l'orchestre et les chœurs du Conservatoire au premier rang. Aujourd'hui, l'orchestre est absolument hors de pair[1]. On conçoit que, dans de pareilles conditions et dirigés par un maître tel que Gevaert, les concerts aient acquis une vogue sans précédent. Ils sont encore rehaussés par la coopération des premiers chanteurs et virtuoses de l'époque, MM. Faure, Stockhausen, Mlle Marie Battu, Mme Clara Schumann, MM. Joachim, Francis Planté, Wieniawski, Auguste Dupont, Brassin, Joseph Servais et maint autre.

C'est en 1875 que le Conservatoire put prendre possession des nouveaux locaux construits sur l'emplacement de l'hôtel de Croy, où l'établissement avait été installé depuis qu'il eut quitté la vieille maison de la rue de Bodenbroeck. Comme le fit remarquer M. le Ministre des travaux publics lors de la visite que le Roi et la Reine firent au Conservatoire, le 12 février 1876, « à cette grande école musicale, l'une des premières de l'Europe, il fallait un palais digne d'elle ». C'est en effet un palais que M. l'architecte Cluysenaer lui a construit. Quelques critiques de détail ont été soulevées surtout au sujet des dispositions intérieures du bâtiment. Mais en ce qui concerne la salle de concerts, chacun reconnaît qu'elle est de tout point réussie. Depuis peu, un magnifique

[1] Le Conservatoire de Bruxelles vient d'acquérir pour son orchestre une collection d'anciens instruments à archet, tous de facture italienne, choisis avec les soins les plus minutieux, et par lesquels la sonorité du *quatuor* sera rendue plus homogène encore. Cette acquisition s'est faite à l'aide de souscriptions qui ont produit des sommes importantes.

orgue de Cavaillé-Coll, chef-d'œuvre de facture, y est placé et complète ses installations.

Le Conservatoire de Bruxelles subsiste à l'aide d'une dotation de l'État et de subsides de la province et de la ville. Pour 1880, la dotation s'est élevée à 137,010 francs; le subside de la province était de 10,000 francs, celui de la ville de 22,000 francs : ensemble 169,010 francs. Le nombre des élèves fréquentant l'établissement, relevé au 31 décembre 1880, était de 617, répartis en 75 cours.

On trouvera dans l'Appendice (p.393), sur l'administration du Conservatoire ainsi que sur l'organisation de son enseignement, des renseignements complémentaires qui feront mieux saisir l'extension prise depuis 1871 par l'école de Bruxelles.

Le Conservatoire royal de Liège [1]. — Lorsque, en 1827, fut organisée l'*École royale de musique de Liège*, le personnel ne comptait que sept professeurs : MM. Henrard pour le chant, Massart pour le cor, Bacha pour le basson, Henchenne pour la flûte, De Corter pour le violoncelle, Jaspart et Duguet pour le solfège [2]. Ce personnel fut complété quelque temps après par les nominations de MM. Wanson pour le violon, Jalheau pour le piano, Redlich pour le hautbois et Massart (jeune) pour la clarinette. Plusieurs de ces professeurs étaient des musiciens de vrai mérite, et il est digne de remarque que, sauf M. Redlich, ils étaient tous Liégeois.

Le revenu de l'école liégeoise, bien que certainement très modeste, comparé à celui de nos institutions actuelles, était, pour l'époque, de quelque importance : il s'élevait à 8,000 florins (16,930 francs), dont une moitié était fournie par l'État, l'autre par la ville. L'école bruxelloise était alors plus pauvre, car à la subvention de l'État (également 4,000 florins), la commune n'ajoutait pour sa part que 1,200 florins (2,539 francs).

[1] Je dois la plupart des renseignements concernant le Conservatoire de Liège à l'obligeance de M. Vandenschilde, secrétaire-trésorier de cet établissement.

[2] La nomination de ces professeurs est datée du 7 février 1827.

Cependant, malgré ces ressources relativement moins précaires, malgré la valeur des membres du corps enseignant, malgré encore que les évènements de 1830 n'eussent pas atteint d'une manière trop fâcheuse l'école liégeoise [1], celle-ci — je l'ai déjà dit — mit d'abord une certaine lenteur à se développer. C'est que Daussoigne-Méhul, doué de rares capacités administratives, avait surtout apporté ses soins au fonctionnement intérieur, à la discipline, à la marche méthodiquement régulière de l'école. L'organisation qu'il a établie y a créé un esprit d'ordre et des traditions à cet égard qui persistent encore aujourd'hui et dont bénéficient ses successeurs. Son œuvre ne produisit pas peut-être de fruits immédiats et elle était sans doute dépourvue d'éclat ; mais les fondements en étaient solides, et le temps n'a fait que les affermir. D'ailleurs, même sous la direction de Daussoigne, des résultats sérieux purent se constater, et l'établissement commença à prendre de l'extension. On a vu qu'en 1840, le développement qu'il avait reçu exigea son transfert dans un local plus spacieux que celui qu'il occupait à l'origine, et que le nombre des professeurs dut être porté à dix-neuf. En 1850, le Conservatoire comptait vingt-trois professeurs et répétiteurs et 200 élèves; enfin, en 1862, lorsque Daussoigne fut admis à faire valoir ses droits à la retraite, l'enseignement comprenait 31 cours fréquentés par 258 élèves.

Le meilleur des élèves de Daussoigne, Etienne Soubre (premier grand prix de composition de 1841), fut alors appelé à lui succéder [2]. — Soubre était la frappante antithèse de Daussoigne. Compositeur des plus séduisants, doué d'une âme impressionnable et poétique, d'un esprit délicat et plein de grâce, l'éminent artiste liégeois possédait à un moindre degré les facultés de l'administrateur. Si l'inflexible discipline établie par Daussoigne ne fut pas de tout point maintenue sous la nouvelle direction, du moins l'école reçut-elle dès lors une impulsion plus artistique. Soubre avait le don

[1] L'École de Liège fut la seule qui ne suspendit point ses travaux lors de la Révolution.

[2] La nomination d'Étienne Soubre est datée du 17 mai 1862.

précieux de communiquer aux musiciens qui l'entouraient et qui secondaient ses efforts la flamme ardente qui vibrait en lui. Dévoué, au delà de toutes les limites, aux devoirs qu'il s'était créés, il s'occupait des moindres détails de l'enseignement et se multipliait en travaux sans relâche. Il s'y consuma. Il était à peine âgé de 58 ans lorsqu'il mourut subitement le 8 septembre 1871. Comme un vaillant lutteur, il était tombé après les fiévreuses occupations de l'été, épuisé par un labeur excessif; et le pays entier eut à pleurer le plus poète de ses musiciens modernes.

Outre le mouvement général qu'il avait imprimé à l'école et la vitalité qu'il y avait éveillée, Soubre, pendant sa trop courte gestion si malheureusement interrompue, avait institué un certain nombre de cours nouveaux, tels que ceux d'orgue, de déclamation française, de musique de chambre, d'ensemble vocal, etc. Lors de son décès, le nombre des cours s'élevait à 41, et celui des élèves dépassait 300.

M. Théodore Radoux, choisi comme successeur de Soubre[1], trouva donc le Conservatoire en pleine voie de prospérité. M. Radoux est également Liégeois, élève de Daussoigne et premier grand prix de composition (en 1859). Compositeur distingué, il avait déjà acquis dans le pays une réputation non sans importance; ces titres le désignaient au choix du gouvernement. A peine installé dans ses nouvelles fonctions, il s'est révélé comme administrateur habile, ferme et énergique; il s'est appliqué à développer l'œuvre de ses devanciers et à élever le niveau de l'enseignement. De nombreuses innovations ont été introduites : tel est, entre autres, l'établissement de cours de lecture musicale donnés une fois par semaine dans toutes les classes, telle est la création d'une bibliothèque spéciale pour la lecture des œuvres classiques et celle d'un cours de déclamation lyrique confié à M. Carman, un Liégeois qui a fourni au théâtre une brillante carrière et dont le public bruxellois n'a point perdu le souvenir. Suivant l'exemple du Conservatoire de Bruxelles,

[1] La nomination de M. Radoux porte la date du 14 septembre 1872.
[2] Arrêté royal du 30 janvier 1878.

M. Radoux a institué à Liège des cours du soir pour les hommes adultes [2]. Ces cours, placés sous la direction d'un musicien de mérite, M. Toussaint Radoux, le frère aîné du directeur, sont fréquentés par près de 140 élèves et donnent de remarquables résultats. Enfin, en 1876, le gouvernement a fondé une bourse spéciale de 1,200 francs pour l'étude du chant au Conservatoire de Liège et, depuis, la province y a institué une bourse semblable, d'égale valeur.

A diverses reprises, Daussoigne avait tenté d'organiser au Conservatoire de grands concerts à l'instar de ceux de Bruxelles. Ce n'est qu'à partir du jour où Soubre prit la direction de l'école que ces concerts purent être donnés d'une manière périodique. Mais l'éducation des dilletantes liégeois était encore toute à faire. Longtemps leur goût ne s'accommoda guère des œuvres de grand style. Cependant, peu à peu ils s'accoutumèrent à entendre de la musique vraiment belle et même à la préférer à celle qui ne l'est point. Aujourd'hui, le succès s'est attaché, à Liège comme ailleurs, aux concerts classiques et un public nombreux assiste régulièrement à ceux du Conservatoire.

En juin 1877, le Conservatoire de Liège a célébré par un festival (le 4e festival annuel) le cinquantième anniversaire de sa fondation. A cette occasion, de grandes fêtes, auxquelles toute la population de la ville et le pays même se sont associés, ont été données. La partie musicale a été digne de la renommée artistique de la cité qui a vu naître Grétry. La presse belge et celle de l'étranger en ont constaté la réussite et reporté, en majeure partie, le succès sur l'habile directeur de l'école.

Le revenu dont a joui le Conservatoire de Liège en 1880 s'est élevé à 88,343 fr. 58 c., qui se répartissent de la manière suivante :

Dotation de l'État . . .	Fr.	58,443	» [1]
Subside de la province. . .		6,780	»
Subvention de la ville. . .		19,866	66
Minerval des élèves. . . .		3,253	92 [2]

[1] En 1881, la dotation a été portée à 65,508 francs.

[2] Pour les autres renseignements relatifs au Conservatoire de Liège, voir l'appendice, page 398.

L'enseignement comprenait, au 31 décembre 1879, 57 cours fréquentés par 563 élèves.

Le Conservatoire de Gand. — On a vu précédemment que, depuis 1879, le Conservatoire de Gand est devenu un établissement de l'État. J'aurais donc à en donner l'historique à la suite de celui des Conservatoires de Bruxelles et de Liège. Mais ce travail a été fait récemment par M. Verhaeghe de Nayer, gouverneur de la Flandre orientale, dans un discours que ce haut fonctionnaire a prononcé lors de la distribution des prix aux lauréats des concours de 1880. Qu'il me soit donc permis de donner ici, *in extenso,* ce remarquable discours, auquel je joins quelques notes complémentaires. Le lecteur y trouvera les principaux renseignements qui peuvent l'intéresser, et ainsi je n'aurai pas à parler moi-même de l'institution dont la direction m'est confiée.

« L'honneur d'avoir fondé la florissante École de musique dont la ville de Gand est si justement fière — dit l'honorable gouverneur — revient à l'administration communale. C'est la commune qui créa, en 1835, cet établissement : c'est elle qui l'a maintenu, au prix de sacrifices considérables et toujours croissants, jusqu'à l'époque actuelle, où nous voyons le Conservatoire, réorganisé et assuré de toute la sollicitude des pouvoirs publics, entrer dans une phase nouvelle de sa brillante destinée.

« Retracer le passé de l'École de Gand, ce serait faire l'histoire de la musique dans notre ville. Vous savez quelle place y tient l'art musical. Il est de toutes nos fêtes : il nous procure nos plaisirs les plus délicats ; enfin, et je ne laisserai pas passer cette circonstance sans vous le rappeler, il se trouve associé à toutes les manifestations de la bienfaisance publique. De nombreuses et puissantes associations cultivent avec succès le chant choral et en ont répandu la pratique parmi notre population tout entière. L'enseignement de la musique a pris le rang qui lui revenait dans l'éducation publique : il a droit à l'appui et aux encouragements que l'administration se fait

un devoir d'accorder à toutes les branches de l'instruction, et, à ce point de vue encore, on ne peut qu'applaudir aux mesures qui ont donné des garanties nouvelles à l'existence et à la prospérité du Conservatoire.

« A la fondation de l'établissement, la direction en fut confiée à Mengal, musicien gantois de valeur, qui, après avoir fait de brillantes études au Conservatoire de Paris, avait eu plusieurs opéras représentés, non sans succès, au théâtre Feydeau. Dès le principe, la ville avait doté l'établissement d'une subvention annuelle de 13,000 francs, somme élevée pour le temps. Mais c'étaient là toutes les ressources financières du Conservatoire [1], et, quant au local qui lui fut assigné, tout le monde se rappelle le bâtiment insuffisant [2] où l'institution est demeurée installée jusqu'en 1876.

« Malgré ces circonstances défavorables, Mengal parvint à lui imprimer une impulsion puissante, à lui communiquer une réelle vitalité. Il avait rencontré à Gand même, pour constituer le corps professoral, un noyau d'artistes capables et instruits. C'étaient le violoniste Andries, le pianiste Somers, le hautboïste Istas, le violoncelliste F. De Vigne et son frère, le flûtiste J. De Vigne; les cours de solfège étaient confiés à deux bons musiciens, MM. Toerbée et Merlé. Mengal, qui était un corniste de premier ordre, s'était réservé — outre la composition, l'harmonie et le chant — l'enseignement du cor. Plus tard, il y eut pour le chant M. Albert Dommange — artiste dramatique dont le mérite scénique n'est point effacé de la mémoire des habitants de Gand, — pour le basson, M. Schilpp, pour le hautbois, M. Delabarre, puis M. Schidlik, et pour le piano, M. Max Heynderickx, le meilleur élève de Somers. MM. Schidlik et Heynderickx sont encore actuellement attachés à l'École.

« Bientôt Mengal organisa des concerts sur le modèle de

[1] Pendant longtemps, l'administration communale de Gand, jalouse de conserver l'autonomie absolue de l'établissement, non seulement ne sollicita pas l'intervention pécuniaire de l'État, mais refusa même son concours. (A. S.)

[2] Ce local était un vieux bâtiment délabré, dépendant de l'hôtel de ville. (A. S.)

ceux du Conservatoire de Bruxelles et qui, donnés à la salle du *Trône*, à l'hôtel de ville, obtinrent une réussite complète. Le Conservatoire de Gand fut de longtemps le premier qui possédât un chœur régulièrement constitué [1]. Ce fut l'une des sources de son succès. Bientôt, l'influence de l'École ne manqua pas de répandre dans la ville le goût de la musique. Il se produisait alors à Gand un mouvement assez intense, une sorte de réveil artistique; c'est l'époque où sont nées nos plus anciennes sociétés chorales. Au Casino, dont l'édifice venait d'être achevé, avaient lieu de grands concerts, véritables fêtes musicales, où l'on entendit les plus célèbres virtuoses du temps. L'orchestre était dirigé par Ch.-L. Hanssens. Au théâtre, qu'un public nombreux ne cessait de remplir, se succédaient des troupes excellentes. Des amateurs éclairés se montraient prêts à tous les sacrifices : il faut citer ici, pour les signaler à la reconnaissance de la génération présente, M. le chevalier Heynderickx, auquel les concerts du Casino devaient, en grande partie, leur existence; puis, M. Van de Woestyne, M. Van den Hecke de Lembeke et, enfin, l'amateur distingué, l'administrateur dévoué qu'un mérite reconnu désignait au choix du gouvernement pour les fonctions de président de la commission de surveillance du Conservatoire, M. Gustave de Burbure de Wezembeek.

« Sous la direction d'un artiste tel que Mengal, l'École gantoise ne pouvait manquer de donner naissance à une nombreuse lignée de musiciens de mérite. Leurs noms me dispensent de tout éloge. C'est d'ici qu'est sorti M. Gevaert; d'ici encore, M. Miry, le plus populaire de nos compositeurs.

« D'autres artistes aussi se sont fait d'honorables positions, soit dans le pays, soit à l'étranger : citons MM. Van Gele, Souweine, Van Herzeele, Van Haute, Waelput, Vanden Eeden, Mlle Lagye.

« Lorsque Mengal mourut, le 4 juillet 1851, ce fut pour notre ville un deuil public. M. Andries, le professeur de violon

[1] Ce chœur était composé, comme il l'est encore, exclusivement d'élèves de l'École. (A. S.)

du Conservatoire, se vit appelé à la mission difficile de remplacer le regretté directeur. Peu d'années après, en 1857, M. Andries obtint l'éméritat.

« L'École fut alors complètement réorganisée d'après un plan élaboré par M. Gevaert. La direction fut partagée entre une commission présidée par un inspecteur et M. Ch. Miry, qui était attaché à l'établissement en qualité de professeur d'harmonie et de composition [1]. Les fonctions d'inspecteur furent remplies d'abord par M. Van den Hecke, et à sa mort, en 1870, par M. de Burbure. Le subside communal s'était accru [2], et, en 1859, l'État intervint à son tour [3]. D'autre part, M. Gevaert, resté attaché par des liens de vive affection à l'École d'où il était sorti et à la ville où il avait fait ses premiers pas dans la carrière, M. Gevaert ne cessait point de veiller avec une sollicitude attentive sur l'institution; il secondait de ses conseils la direction collective; il donnait aux concerts de l'établissement plus d'une œuvre de sa plume féconde, et ne manquait pas d'assister chaque année aux concours, qu'il présidait.

« Sous l'administration de M. de Burbure, l'institution prit plus d'extension encore. La subvention de la ville atteignit le chiffre de 25,000 francs, l'étude du solfège fut réorganisée et établie sur des bases entièrement nouvelles, indiquées par M. Gevaert [4], et la direction de cette étude si importante fut confiée à des musiciens d'une sérieuse valeur : MM. Vanden Heuvel, Ed. De Vos et Nevejans.

« En 1870, M. Gevaert revint à Gand. L'administration communale et celle du Conservatoire, s'empressant de profiter de cette circonstance, offrirent la direction de l'École au maître

[1] Bien que la gestion de l'École fût, en général, collective, la commission avait plus particulièrement dans ses attributions la partie administrative, et M. Miry la partie purement artistique : la direction des concerts, l'examen des classes, etc. (A. S.)

[2] Il fut porté alors à 19,500 francs. (A. S.)

[3] La première subvention annuelle que le Conservatoire reçut de l'État était de 2,000 francs; en 1863, elle fut portée à 3,000 francs. (A. S.)

[4] C'est sur ces mêmes bases que l'éminent directeur du Conservatoire de Bruxelles a ensuite organisé, dans cet établissement, l'étude du solfège. (A. S.)

gantois, et les Chambres législatives votèrent des subsides considérables pour que l'institution pût acquérir, sous un te. chef, une nouvelle importance. La mort de Fétis appela M. Gevaert à la direction du Conservatoire de Bruxelles. Mais, par une heureuse fortune, il s'est trouvé alors un homme d'un mérite éminent, un artiste, un compositeur des plus distingués, que venait de signaler au public le succès éclatant d'une création qui lui était exclusivement due, les Concerts populaires de Bruxelles. J'ai nommé M. Adolphe Samuel.

« La nomination de M. Samuel date du 1er décembre 1871. Pendant neuf années d'une gestion prospère, le nouveau directeur a su justifier toutes les espérances qui s'attachaient à son nom. Le Roi avait conféré à l'institution le titre de Conservatoire royal; le subside de l'État fut porté de 3,000 à 19,000 francs. En 1876, la ville de Gand céda à l'institution un local plus vaste que l'ancien et approprié à son usage [1].

« Le Conservatoire n'a vu dans ces encouragements que l'obligation de marcher à de nouveaux progrès. Le niveau des études suit une marche ascendante non interrompue : les épreuves imposées aux concurrents deviennent de plus en plus ardues et nombreuses. Depuis 1871, des concerts annuels ont été organisés, et l'on a pu y entendre, avec le concours de grandes masses chorales et orchestrales, les virtuoses les plus éminents de l'époque [2]. Ces solennités, consacrées spécialement à la musique classique, n'ont rien ôté de leur intérêt aux concerts des élèves, qui ont lieu, plusieurs fois dans l'année, devant un nombreux auditoire.

« Tel est, dans ses lignes principales, le passé du Conservatoire durant une période de quarante-quatre ans. Cette période se termine au moment où un arrêté royal du 10 avril

[1] C'était un ancien couvent, les *Kulders*, qui avait servi longtemps à l'orphelinat des garçons. Ce local est très vaste et les appropriations en sont très convenables. Le Conservatoire y est encore installé. (A. S.)

[2] Ces concerts ont lieu au grand théâtre; depuis l'année dernière, la distribution des prix s'y fait également. Pour les autres séances, il y a, au Conservatoire même, une grande salle d'exercices, où se trouve l'orgue de l'établissement, salle pouvant contenir 600 à 700 auditeurs. (A. S.)

1879 est venu consacrer la reprise par l'État du Conservatoire royal de musique de Gand.

« Un autre arrêté, du 15 octobre de la même année, constitue aujourd'hui la charte de l'établissement. Il détermine les matières de l'enseignement, les attributions de la commission de surveillance, instituée sous la présidence d'honneur du bourgmestre de la ville, et celles du directeur.

« Sous l'empire de cette nouvelle organisation, l'enseignement de l'École prend une extension toujours plus grande. Au 31 décembre 1879, il comprenait 72 cours, faits par 42 professeurs, répétiteurs et moniteurs, et fréquentés par 683 élèves. Parmi les réformes introduites, il convient de citer la réorganisation des classes de chant et la création d'un cours de déclamation lyrique. Aux derniers concours, malgré la louable sévérité des jurys, il a été décerné, sur 240 concurrents, 209 prix, accessits et mentions.

« Le gouvernement a foi dans l'avenir du Conservatoire, qu'il tient à voir prospérer. Il ne lui ménagera pas les encouragements, de même qu'il ne demeure pas indifférent aux efforts déjà faits pour maintenir cette institution au rang qu'elle a su conquérir.

« La cérémonie solennelle de ce jour nous fournit une occasion — et je m'empresse de la saisir — de remercier la commission de surveillance du zèle qu'elle apporte à l'accomplissement de son mandat.

« L'absence de son honorable président, motivée par une indisposition subite, nous inspire des regrets que nous partagerons tous. Qu'il me soit permis d'offrir à M. le directeur du Conservatoire et à MM. les membres du corps enseignant un témoignage public de reconnaissance, bien dû à leurs talents et à leur zèle, que j'honore plus que je ne me sens capable de les louer dignement.

« Et vous, jeunes élèves, qui allez recevoir le prix mérité de votre labeur, le public attend que vous vous montriez dignes de vos devanciers. L'intérêt avec lequel il suit vos progrès, l'affluence qui se presse à vos divers concours, la solennité dont cette fête est entourée, tout doit vous prouver l'importance que nous attachons à vos travaux, et il n'est pas

jusqu'au choix de cette salle elle-même, toute pleine des triomphes d'artistes entrés déjà en possession de la faveur du public, qui ne vous rappelle les grandeurs et les difficultés de la carrière artistique. Il ne m'appartient pas de vous donner des conseils; je les résumerai en un mot : ayez la passion de votre art. Cherchez l'inspiration aux sources les plus pures et les plus élevées. L'année dernière, votre honorable directeur et d'autres maîtres encore ont trouvé dans le sentiment patriotique le thème de grandes compositions que la Belgique entière a écoutées avec admiration et respect. Vous n'oublierez jamais ces exemples. A toutes les époques de l'histoire, la musique, comme la poésie, a servi la patrie, et quelle patrie plus digne d'être servie et célébrée que la vôtre? Vous serez des citoyens utiles et des artistes méritants : ainsi vous reconnaîtrez et les soins de vos maîtres et les encouragements de l'État, et vous recueillerez les justes applaudissements que le public ne refuse jamais à ceux qui savent l'émouvoir et le charmer. »

Les pages que l'on vient de lire exposent en traits largement dessinés tout le passé de l'École gantoise. On trouvera à l'appendice (p. 402) les renseignements détaillés concernant l'état actuel de l'institution. Quant aux revenus, l'établissement a joui, en 1880, d'une dotation de l'État de 30,800 francs et de subsides qui s'élèvent, pour la part de la ville, à 36,416 francs, pour celle de la province, à 1,700 francs. En 1881, les Chambres législatives ont porté la dotation annuelle à 40,625 francs.

Les écoles de musique gérées par les communes. — La remarquable *Statistique générale de l'instruction publique en Belgique*, publiée récemment par M. J. Sauveur, secrétaire général du ministère de l'instruction publique, donne le relevé de toutes les écoles de musique du royaume, dressé de 1840 à 1875 inclusivement. On a vu plus haut que ce relevé constate

à cette dernière date, indépendamment des conservatoires royaux, l'existence de 216 établissements d'instruction musicale. Sur ce nombre, 71 étaient alors des institutions communales subventionnées par l'État et soumises à l'inspection du gouvernement. Aujourd'hui, le nombre des écoles reconnues s'élève à 89. Ce sont les seules dont j'aie à m'occuper ici ; les autres, les écoles libres, ne poursuivent guère les études artistiques et appartiennent plutôt à l'enseignement populaire; la plupart même d'entre elles ne sont, à proprement parler, que des annexes aux sociétés de fanfares et d'harmonie et ont surtout pour but d'inculquer aux membres de ces sociétés les quelques connaissances musicales et la technique rudimentaire qui leur sont indispensables.

Le travail de M. Sauveur permet de suivre pas à pas l'accroissement constant du nombre des écoles officielles et leur développement continu. En 1840, on n'en comptait encore que 10, et seulement 13 en 1850. En 1860, il y en a déjà 18; 10 ans après, ce dernier nombre est doublé; il est quadruplé en 1875. La population de ces écoles suit la même progression ascendante : elle n'était, en 1840, que de 781 élèves; en 1850, elle s'élève à 1,364; en 1870, elle atteint le chiffre de 3,343 élèves; celui de 6,955 en 1875. En 1880, les 89 écoles reconnues comptent, d'après des documents officiels, 9,012 élèves.

La répartition de ces écoles par province ne présente pas un moindre intérêt. C'est le Hainaut qui l'emporte quant au nombre : il ne possède pas moins de 28 écoles officielles de musique; puis vient la Flandre occidentale, qui en compte 22; la Flandre orientale, 14, et le Brabant, 13. Les autres provinces sont moins bien partagées : dans le Limbourg, il n'y en a que 4; dans la province d'Anvers, 3, dans celle de Namur, 3 également. Quant aux provinces de Liège et de Luxembourg, elles ne comptent chacune qu'un seul établissement reconnu : celui de Verviers et celui d'Arlon.

Sans doute, parmi ces écoles il en est où l'enseignement n'est guère plus développé qu'aux institutions libres; mais c'est là l'exception. En général, les études y sont assez sérieusement organisées; elles embrassent des branches va-

riées et abordent le degré moyen [1]. Quelques-unes de ces institutions peuvent être considérées comme des conservatoires sur une moindre échelle; il en est même, telles que l'*École flamande de musique d'Anvers*, l'*Académie de musique de Mons*, le *Conservatoire de Bruges*, l'*Académie de musique de Tournai*, qui, par le développement acquis, se sont placées bien au-dessus de ce qu'étaient à l'origine les conservatoires de l'État.

L'*École d'Anvers* surtout a pris une importance considérable depuis qu'elle a reçu pour directeur Peter Benoît, l'un de nos musiciens les plus richement doués, et qu'elle a été organisée par lui sur des bases entièrement nouvelles.

Dans l'institution qu'il a, en quelque sorte, recréée, Peter Benoît n'entend point borner le rôle de l'enseignement à la connaissance de la théorie, à l'acquisition de la technique, au développement des facultés musicales et artistiques, ainsi que cela se pratique partout ailleurs. D'après lui, le conservatoire est la pépinière où doit se former et s'épanouir l'école nationale des musiciens flamands.

Cette extension de la mission dévolue à la pédagogie musicale a été et est encore, comme toute idée vraiment originale, l'objet, chez les uns, d'attaques violentes, de dénigrements passionnés et parfois systématiques; chez les autres, d'enthousiasmes non moins irréfléchis peut-être. Ce n'est point ici le lieu d'examiner si l'art national a réellement une valeur esthétique plus élevée que celui qui s'adresse également à l'esprit, à l'âme de l'homme civilisé de tous les temps, de tous les pays. L'art national existe chez d'autres peuples; il est hors de conteste que la Belgique, en devenant peu à peu une nation, acquiert un caractère spécial qui peut et doit se manifester dans l'œuvre d'art, et il est tout aussi évident que nos Flamands montrent les aptitudes nécessaires pour réaliser

[1] Un arrêté royal du 27 janvier 1881 a institué un Conseil de perfectionnement de l'enseignement de la musique chargé d'examiner toutes les questions relatives à cet enseignement dans les Écoles de musique. Un autre arrêté royal, du 31 mars dernier, a nommé les membres de ce Conseil, qui sont : MM. Gevaert, Théodore Radoux, Ad. Samuel, Benoît et Vanden Eeden.

cette manifestation artistique. N'avons-nous pas eu l'école flamande de nos peintres et de nos architectes? Peut-on méconnaître l'aspect tout particulier que présentent les compositions de nos contrapontistes du moyen âge? Les critiques italiens d'alors ne leur ont-ils pas assez reproché la mâle rudesse de leurs productions?

Quoi qu'il en soit et à quelque point de vue que l'on se place, la tentative de Benoît est une expérience du plus haut intérêt. Mais porter dès à présent un jugement définitif sur cette expérience peut paraître prématuré. Quatorze ans à peine se sont écoulés depuis que le maître flamand a pris en mains la direction de l'institution anversoise. Ce n'est point en un laps de temps aussi court qu'en pareille matière des résultats décisifs peuvent être définitivement acquis.

La fondation de l'*École d'Anvers* date du 15 mars 1844; dans le principe, il ne s'y faisait que cinq cours : ceux de solfège, de violon, de violoncelle, de piano et d'orgue. En 1859, des cours pour les instruments à vent sont établis à l'école, qui compte alors dix professeurs; le subside communal est porté à 6,050 francs. Avec des ressources aussi restreintes et sans direction artistique, l'institution ne pouvait guère se développer. Au mois de juin 1867, la direction fut offerte à Benoît, qui l'accepta et entreprit sur-le-champ la réorganisation de l'école. En même temps, le gouvernement accorda à l'établissement une subvention annuelle, fixée d'abord à 4,000 francs.

Sous l'impulsion d'un musicien aussi énergique, l'institution ne pouvait manquer de prospérer. Aujourd'hui, l'École d'Anvers est un véritable conservatoire. Par son organisation, par l'étendue du programme des études, par le nombre des élèves qui le fréquentent, par ses revenus et surtout par le mérite et le renom de son chef, elle a conquis un rang spécial parmi les institutions communales. L'enseignement, complet de tout point, comprend 35 cours faits par 31 professeurs et répétiteurs et fréquentés par 566 élèves, ainsi que le constate le relevé établi au 1er juin 1880. La même année, le chiffre des subventions et des subsides s'est élevé à 48,450 francs, répartis comme suit : subvention de la ville, 28,300 francs;

subsides de l'État, 16,150 francs, de la province, 4,000 francs.

L'*Académie de musique de Mons* vient, dans l'ordre d'importance, après l'école d'Anvers. Sa fondation date du 11 mai 1835. Les commencements furent, pour elle, très pénibles. La direction de l'école avait été confiée à M. Heiligmeyer, qui, au bout de deux ans, renonça à cet emploi. Le nombre des élèves qui, en 1836, était de 150, tombe à 75 l'année suivante. Longtemps il n'y eut point de directeur. On attend jusqu'en 1844 avant de songer à confier la gestion artistique à un musicien de profession. M. Jules Denefve est alors nommé directeur; le nombre des professeurs est porté à douze, celui des élèves s'élève à 131. En 1873, l'établissement reçoit le titre d'*Académie de musique*, et, M. Denefve ayant pris sa retraite le 3 janvier 1874, la direction est confiée à M. Gustave Huberti, premier grand prix de composition de 1865. M. Huberti avait commencé à donner à l'école une assez vive impulsion, il y avait organisé des concerts annuels, qui avaient réussi non sans éclat, lorsqu'en 1877 il se démit de ses fonctions. Le 16 janvier 1878, M. Jean Van den Eeden, ancien élève du Conservatoire de Gand, lauréat du grand concours de composition en 1869, fut appelé à lui succéder. Sous la nouvelle direction, l'Académie de Mons continue à prendre de l'extension, et en 1879 elle a pu organiser le festival annuel de musique classique. L'enseignement comprenait (au 31 décembre 1879) 34 cours faits par 15 professeurs, 8 répétiteurs et moniteurs. La ville alloue à l'établissement une subvention de 10,711 francs, l'État et la province des subsides s'élevant respectivement à 10,000 francs et à 5,533 francs; le revenu total atteint donc aujourd'hui le chiffre de 26,244 francs.

L'*École de musique de Bruges*, fondée en 1847, non par la commune, mais par une société dramatique, *de Kunstliefde*, ne tarda pas à devenir une institution communale. Elle reçut dès le principe des subsides de la ville, de la province et de l'État; ces subsides, très minimes, ne s'élevaient ensemble qu'à 1,200 francs. Plusieurs tentatives de réorganisation eurent lieu, notamment en 1852 et en 1860; mais l'école ne commença à se développer que lorsque, à partir de 1865,

elle eut pour directeur M. Henri Waelput, musicien très instruit et capable, qui obtint en 1867 le premier grand prix de composition. M. Waelput, ayant abandonné la direction en 1869, eut pour successeur, en 1871, M. Léon Van Gheluwe, ancien élève et professeur de solfège au Conservatoire de Gand, deuxième grand prix de composition en 1867. En 1874, l'institution brugeoise a pris le titre de *Conservatoire de musique ;* elle a donné, en 1878, le festival annuel. Plusieurs professeurs du Conservatoire de Gand sont attachés à cette école, qui compte aujourd'hui 22 cours, fréquentés par 146 élèves.

L'*Académie de musique de Tournai* est un de nos plus anciens établissements d'instruction musicale ; elle date du 16 décembre 1827. La direction en fut confiée à un Tournaisien, M. Ch.-H. Moreau, qui jouissait alors d'une certaine considération. Le 13 février 1852, elle passe entre les mains d'un autre Tournaisien, M. Amédée Dubois, violoniste de mérite et de réputation. Après sa mort, arrivée en 1865, ce fut aussi un violoniste de talent, M. Maurice Leenders, qui lui succéda. La nomination de M. Leenders porte la date du 21 juin 1866. Sous la gestion intelligente de cet habile musicien, l'école de Tournai a acquis de l'importance. Elle compte aujourd'hui 30 cours, fréquentés par 292 élèves, et jouit de subventions et de subsides s'élevant, pour la part de la ville, à 8,689 francs, pour celle de l'État, à 5,500 francs, pour celle de la province, à 2,500 francs. Le revenu total, en y ajoutant diverses autres ressources, est de 18,400 francs.

Les écoles dont il vient d'être question sont organisées sur le pied des Conservatoires ; l'enseignement y embrasse toutes les branches de la musique, le solfège, l'étude du chant, celle des instruments, de l'harmonie et de la composition. Quelques autres écoles possèdent encore un enseignement artistique assez étendu, bien que plus ou moins incomplet : telles sont la *Section de musique de l'Académie des beaux-arts de Louvain,* qui compte parmi les membres de son corps enseignant plusieurs professeurs du Conservatoire de Bruxelles et que dirige depuis peu M. Émile Mathieu ; l'*École de musique de Verviers;* dont le directeur est M. Louis Kéfer, et l'*École de*

musique de Courtrai, dirigée par M. Van Eeckhout, à laquelle sont attachés des professeurs du Conservatoire de Gand. A cette courte énumération, il faut ajouter l'École de musique de Schaerbeek et Saint-Josse-ten-Noode, bien qu'elle se borne exclusivement à l'étude du chant monodique et choral et du solfège; cette institution, fondée en 1870 par les deux communes réunies, placée sous la direction de M. Henri Warnots, professeur au Conservatoire de Bruxelles, donne d'excellents résultats.

On trouvera à l'appendice (p. 393) des renseignements détaillés sur l'organisation des études dans les principales écoles de musique du royaume.

LES GRANDS CONCOURS DE COMPOSITION MUSICALE

Dans la création des écoles d'art, les gouvernements qui se sont succédé chez nous avaient pris pour modèle les institutions françaises issues de la révolution de 1789. Ces institutions ont pour corollaires les concours dits du prix de Rome. Dès l'année 1817, des concours analogues avaient été fondés dans les Pays-Bas pour les arts plastiques. Plus tard, l'imitation fut complétée, et un arrêté royal du 19 septembre 1840 établit en Belgique les *grands concours bisannuels de composition musicale.*

Peut-être, en ce qui concerne la musique, eût-il été préférable de ne point suivre aussi exactement l'exemple de la France, où l'on a réuni dans un même cadre des matières qui n'ont entre elles que des rapports éloignés. Les longs voyages prescrits semblent plutôt nuisibles qu'utiles aux études du jeune compositeur et pourraient avantageusement être remplacés par quelques courtes excursions en Allemagne et à Paris, accomplies pendant la saison d'activité musicale. Il est même à remarquer que, dans la pratique, des tempéraments sont forcément appliqués aux règlements qui régissent les concours de composition. Peut-être aussi des modifications radicales devraient-elles être apportées à leur organisation.

Quoi qu'il en soit, on ne peut nier que l'institution des prix dits de Rome n'ait produit chez nous, dans le domaine de la

musique, des résultats remarquables; il en est sorti toute une pléiade de compositeurs de talent, qui ont fourni ou fournissent encore des carrières non sans éclat et dont la plupart occupent d'importantes positions. Étienne Soubre, premier prix en 1841, a été directeur du Conservatoire de Liège; Adolphe Samuel, premier prix en 1845, est actuellement directeur du Conservatoire de Gand; Gevaert a remporté le premier prix en 1847, et l'on sait quelle renommée s'est acquise l'éminent directeur du Conservatoire de Bruxelles; Lemmens, qui fut directeur de l'école de musique religieuse de Malines, obtint, la même année, le deuxième prix; Édouard Lassen, premier prix en 1851, est maître de chapelle du duc de Saxe-Weimar; Peter Benoît, le fondateur de l'école flamande de musique d'Anvers, a obtenu le premier prix en 1857; Théodore Radoux, premier prix en 1859, a succédé à Étienne Soubre dans la direction du Conservatoire de Liège; Joseph Dupont, premier prix en 1863, est chef d'orchestre du théâtre de la Monnaie, directeur de l'Association des artistes musiciens et des Concerts populaires, à Bruxelles; Gustave Huberti, premier prix en 1865, a été directeur de l'*Académie de musique de Mons;* Henri Waelput, premier prix en 1867, a dirigé l'*École de musique de Bruges* et était encore, l'an dernier, directeur du Concert national, à Bruxelles; Van Gheluwe, second prix de la même année, a succédé à Waelput dans la direction du Conservatoire de Bruges; Van den Eeden, premier prix en 1869, a succédé à Huberti dans celle de l'Académie de Musique de Mons; Mathieu, qui, la même année, a remporté le second prix, a obtenu au théâtre, en Belgique, des succès non douteux et est actuellement directeur de l'Académie de musique de Louvain; Tinel, premier prix en 1877, vient d'être appelé à la direction de l'École de musique religieuse de Malines ; enfin, les compositions de Franz Servais, premier prix en 1873, ont déjà fait connaître avantageusement à l'étranger ce jeune maître, que les récentes fêtes données en l'honneur de Franz Liszt ont placé au rang des meilleurs chefs d'orchestre.

Cette énumération n'est pas sans éloquence. Elle rend palpable, pour ainsi dire, le développement extraordinaire

que la musique a pris en Belgique : bien que le pays soit peu étendu, et que sa population soit faible en comparaison des grandes nations qui l'entourent, tous nos lauréats, à de très rares exceptions près, ont pu s'établir sur le sol natal et y trouver des positions honorables et lucratives.

Dans la longue carrière de près de quarante années fournie déjà par l'institution du grand concours musical, il y a plus d'un deuil à enregistrer et ceux de nos lauréats que la mort a frappés comptaient parmi les meilleurs. C'est Étienne Soubre, l'auteur de tant d'œuvres charmantes, pleines de sentiment et de poésie; c'est Alexandre Stadtfeld, premier prix de 1849, dont les premiers essais montraient déjà la main ferme du maître et faisaient présager un glorieux avenir; c'est Pierre De Mol, premier prix en 1855; c'est encore Guillaume De Mol, premier prix en 1871, et Isidore De Vos, premier prix en 1875, deux jeunes artistes richement doués, enlevés au lendemain de leur premier succès et qui ont laissé dans le pays des regrets profonds; c'est enfin Lemmens, l'éminent organiste, décédé il y a quelques mois à peine, au moment où son talent atteignait toute sa maturité.

A l'origine, et longtemps après encore, la pension du lauréat du grand concours de composition était de 2,500 francs; elle est actuellement de 4,000 francs. Le concours a lieu tous les deux ans, à Bruxelles. Pour pouvoir y être admis, il faut être Belge de naissance ou par naturalisation et n'avoir pas trente ans révolus. Le nombre des concurrents est limité à six, choisis à la suite d'une épreuve préparatoire. Le jury est composé de sept membres, dont quatre sont nommés par le Roi et trois désignés par la classe des beaux-arts de l'Académie royale de Belgique. Le lauréat est tenu de séjourner pendant trois ans en Allemagne, en France et en Italie. Avant d'être admis à jouir de sa pension, il est soumis à un examen qui porte sur la littérature générale, surtout dans ses rapports avec la musique; sur l'histoire universelle, et notamment sur celle de Belgique; enfin, sur l'histoire de la musique dans l'antiquité, le moyen âge et les époques modernes [1].

[1] *Voir*, à l'appendice, page 413, la liste complète des lauréats du grand concours de composition musicale.

LES FESTIVALS ANNUELS DE MUSIQUE CLASSIQUE

Tandis que les Conservatoires et les grands concours de composition musicale sont des emprunts que nous avons faits à la France; c'est de l'Allemagne que nous est venu l'exemple des festivals de musique classique.

Depuis soixante ans, de grandes solennités musicales annuelles ont lieu dans les provinces rhénanes. Trois villes, Cologne, Aix-la-Chapelle, Dusseldorf, se sont associées pour donner alternativement ces fêtes, où sont interprétés, par de grandes masses chorales et symphoniques, les chefs-d'œuvre de l'art allemand. A la vérité, l'Allemagne a été précédée par l'Angleterre dans la voie des solennités musicales : le festival périodique de Haendel y date de la fin du siècle dernier (1784), et, en Allemagne même, les premiers essais se sont produits, non aux bords du Rhin, mais en Thuringe, à Frankenhausen. Mais nous sommes avoisinés au beau fleuve allemand, et depuis longtemps nos artistes et nos meilleurs dilettantes avaient pris l'habitude de se rendre chaque année aux fêtes musicales du bas Rhin; ils en revenaient remplis d'enthousiasme pour ces imposantes manifestations du génie germanique et rêvant pour la patrie des institutions analogues. Leur enthousiasme gagna peu à peu, de proche en proche; il trouva dans la presse un écho retentissant; la création dans le pays de réunions musicales périodiques fut bientôt généralement réclamée.

Quelques essais isolés avaient déjà eu lieu en Belgique. En 1837, plus de 400 chanteurs et instrumentistes, dirigés par M. Jacques Bender, avaient exécuté à Anvers *les Saisons*, de Haydn. En 1840, le jubilé biséculaire de Rubens avait été célébré dans la même ville par une fête musicale qui dura deux jours (les 18 et 19 août). On y entendit, entre autres, interprétés par 435 exécutants, le *Christ au Mont des Oliviers*, de Beethoven, des fragments du *Messie*, de Haendel, et des *Saisons*, de Haydn, et, comme en Allemagne, une part du programme fut réservée à de grands virtuoses nationaux, à Hauman, à Vieuxtemps, à Servais. La

direction était confiée à Ch.-L. Hanssens et à Albert Grisar.

Après Anvers, était venu Bruxelles : le 24 juillet 1842, 550 chanteurs et instrumentistes, conduits par Fétis, exécutaient au temple des Augustins des fragments du *Paulus*, de Mendelssohn, et du *Jugement dernier*, de Schneider. Le programme se rapprochait déjà des coutumes allemandes : ainsi, il comprenait une symphonie à grand orchestre, la 7e de Beethoven.

Puis ce fut le tour de Gand : la *Société royale des chœurs* organisa deux grandes exécutions musicales, où étaient réunis près de 300 chanteurs et 118 instrumentistes, sous la direction de M. Édouard De Vos. La première de ces exécutions eut lieu en 1856, la seconde en 1858. A la dernière de ces fêtes, on exécuta, parmi d'autres œuvres, la *Cantate nationale* de Gevaert, l'*Adventlied* de Schumann et des chœurs du *Judas Macchabée* de Haendel, instrumentés par Gevaert.

Deux années se passent encore; voici, en 1860, la ville de Namur, qui, de son côté, tente un essai de festival classique. C'est la Société *Jules Godefroid* qui l'organise. Elle réunit 244 choristes et 137 instrumentistes; Ch.-L. Hanssens est appelé à les diriger. *Les Saisons*, de Haydn, font encore les principaux frais du programme.

L'année suivante, la fête reparaît à Anvers, organisée par le *Cercle artistique;* elle a lieu au grand théâtre, sous la direction de M. François Collaerts. 424 exécutants interprètent la *Première nuit de Walpurgis*, de Mendelssohn, divers fragments d'œuvres classiques; le célèbre violoniste allemand Joachim fait entendre le concerto de violon de Beethoven, et l'orchestre exécute la *Symphonie héroïque* du même maître. Le programme, on le voit, se rapproche toujours davantage de celui des fêtes allemandes.

Enfin, en 1865, Bruxelles, qui avait été un peu distancée par la province, retrouve quelque initiative, grâce à la *Société Lyrique*, et, après une inaction de vingt-trois ans, organise une fête musicale qui a pour théâtre une vaste construction en planches, érigée sur la place du Trône et ayant servi à l'Exposition des arts plastiques. *Les Saisons*, de Haydn, reparaissent sur le programme, à côté de la belle cantate de

Gevaert, *Jacques Van Artevelde.* La direction était partagée entre Ch.-L. Hanssens et M. Joseph Fischer.

Cependant, quelque caractère solennel qu'on s'efforçât d'imprimer à ces fêtes, ce n'était encore là que des concerts sur une échelle assez large et tels que nos conservatoires royaux et même certaines de nos grandes sociétés de musique en donnent régulièrement aujourd'hui ; aucun lien ne reliait entre elles ces tentatives isolées, nées un peu du hasard et de la circonstance, sans attaches dans le passé comme sans certitude du lendemain.

En somme, ces essais avaient pleinement réussi ; leur succès excita encore les aspirations du pays vers une organisation sérieuse de festivals régulièrement périodiques ; bientôt le mouvement devint irrésistible. Mais, en Belgique, ainsi que cela arrive souvent aux jeunes nations, on s'est si bien accoutumé à l'ingérence directe de l'administration publique en toutes choses que, sauf de rares exceptions, rien ne vient au jour sans son initiative. Le gouvernement le comprit, et, en 1869, sous le ministère de M. Pirmez, une commission fut chargée par le département de l'intérieur et la ville de Bruxelles d'organiser une première fête musicale ouvrant enfin la période des solennités annuelles.

La fête eut lieu dans la capitale, au mois de septembre de la même année, à l'occasion de l'inauguration de la gare du Midi. Elle comporta les trois journées qui sont traditionnelles aux bords du Rhin. Le *Messie,* de Haendel, les *Ruines d'Athènes,* de Beethoven, deux parties du *Lucifer* de Benoît, le *Sabbat,* de Hanssens, une symphonie de Beethoven, une ouverture de Fétis : telles furent les principales œuvres portées au programme, où figuraient encore d'autres œuvres dues à nos compositeurs, à Soubre, à Lassen, à Vieuxtemps, à Auguste Dupont, etc. Ce premier festival annuel eut donc un double caractère, mi-partie classique, mi-partie national, qui depuis a été toujours conservé [1]. Quant aux solistes, ils étaient presque tous Belges : il n'avait guère

[1] A Bruges seulement, en 1878, le festival a été plus exclusivement national, la part réservée aux œuvres classiques s'étant bornée à une ouverture de Beethoven.

été nécessaire de faire appel à l'étranger, car l'on avait obtenu la coopération de virtuoses tels que Vieuxtemps et Auguste Dupont, de chanteurs tels que Marie Sass et Agnési. Les chœurs comptaient au delà de 1,300 chanteurs, l'orchestre 150 instrumentistes; la direction en était confiée à l'auteur de ces lignes.

Bien que la fête de la gare du Midi se fût officiellement appelée *le premier festival annuel de musique classique* et que des fonds eussent été votés par la législature pour assurer la perpétuité de l'institution, c'est seulement en 1875 que celle-ci put enfin suivre un cours sinon régulier, du moins périodique. La guerre de 1870 avait provoqué un premier temps d'arrêt; d'autre part, les travaux d'une commission gouvernementale, chargée d'élaborer un projet d'organisation définitive, n'avaient point abouti. Aujourd'hui même, cette organisation est encore à créer et la périodicité du festival n'a pas cessé d'être soumise aux hasards des éventualités. La solennité musicale annuelle est maintenant confiée par l'État, tantôt à une société particulière, telle que la *Société royale des chœurs* de Gand (en 1875), la *Société de musique* d'Anvers (en 1876), la *Société de musique* de Bruxelles (en 1880), tantôt à quelque établissement public : le *Conservatoire royal* de Liège (en 1877), le *Conservatoire* de Bruges (en 1878), l'*Académie de musique* de Mons (en 1879). La société ou l'établissement reçoit un subside déterminé, entreprend la fête à ses risques et périls et paie de ses propres deniers le déficit, s'il y en a : — il y en a toujours!

Il semble inutile de faire ressortir le peu de stabilité qu'offre un pareil état de choses. Dans les provinces rhénanes, les villes associées ont chacune leur tour, lequel revient à des époques fixes ; elles s'y préparent d'avance et sont outillées en conséquence; les comités directeurs sont permanents et en correspondance constante entre eux. Ils sont responsables de leur gestion, mais ils ne dépendent de personne, et les bénéfices de l'entreprise sont acquis à l'œuvre. On ne peut guère espérer voir de semblables comités se former chez nous; l'intervention de l'État y est donc indispensable. Or, son action ne sera réellement efficace que le jour où il se déci-

dera à prendre en mains l'organisation générale du festival et à en supporter lui-même tous les frais.

Ce fut donc à Gand qu'eut lieu, en 1875, le deuxième festival annuel; il fut organisé par la Société des chœurs, à l'occasion du jubilé de vingt-cinq ans de cette société. Les *Saisons*, de Haydn, figurèrent de nouveau sur le programme à côté de l'*Arteveldc* de Gevaert, d'une partie de l'*Escaut* de Benoît, d'une ouverture de Hanssens et d'une cantate d'Ad. Samuel. La fête ne dura que deux jours; elle fut dirigée par M. Édouard De Vos. Parmi les solistes qui y prirent part, se trouvaient deux artistes belges, Mlle Hamaekers et M. Warot, et le célèbre violoniste Wieniawski.

A Anvers, en 1876, la direction du festival échut à Peter Benoît. Il importe de constater que le chef de l'école anversoise, tout en laissant dominer sur le programme l'élément national, avait cependant fait la part belle à la musique purement classique, en y inscrivant la 9e symphonie de Beethoven et une cantate de J.-S. Bach. L'autre part comprenait deux parties de l'*Oorlog* de Benoît, des cantates de Waelput, de Vanden Eeden, de Van Gheluwe et de G. De Mol, des œuvres instrumentales de Fétis, de Hanssens, de Stadtfeld, de Radoux, d'Huberti et de Léon de Burbure. Cette fois, la fête eut les trois journées traditionnelles, et l'orchestre y fut renforcé par un orgue d'importantes dimensions, suivant, en ces deux points, l'exemple du premier festival annuel.

J'ai déjà eu l'occasion de parler du festival de Liège et de sa réussite. Il eut lieu en 1877; les œuvres classiques y furent l'*Élie* de Mendelssohn, la 5e symphonie de Beethoven et le 2e acte de *Richard Cœur de Lion*, de Grétry. On y retrouve la 2e partie de l'*Escaut* de Benoît; puis une cantate de Radoux, des chœurs de Gevaert, de Soubre et de Rongé.

Le festival de Bruges (en 1878), dirigé par M. Van Gheluwe, présenta cette particularité, signalée plus haut, qu'à part une ouverture de Beethoven, le programme fut exclusivement composé d'œuvres belges.

A Mons (en 1879), le directeur de la fête fut M. Vanden Eeden. Une symphonie entière de Beethoven (la 5e, la même

qu'à Liège) y fut exécutée. Les auteurs nationaux remplirent le reste du programme. Comme à Gand, comme aussi à Liège et à Bruges, le festival fut borné à deux journées et n'employa point d'orgue.

Enfin, le sixième festival annuel, celui de 1880, a eu lieu à l'occasion du jubilé national. Organisé par la *Société de musique* de Bruxelles, il a été donné dans une salle immense construite *ad hoc* au milieu du parc Léopold pour différentes fêtes. Toutes les œuvres exécutées étaient, sans aucune exception cette fois, dues à des auteurs belges, et Belges aussi étaient tous les solistes. Il ne pouvait en être autrement dans les circonstances solennelles où ce festival, vraiment national, se produisait. La direction en a été partagée entre MM. Joseph Dupont et Henri Warnots. Un orgue d'assez grandes dimensions avait été installé au fond de la vaste estrade. La fête a eu les trois journées traditionnelles, et même une quatrième journée, où ont été reproduites les principales œuvres exécutées par le contingent bruxellois. Le public, accouru en foule, a acclamé toutes les œuvres qui remplissaient les longs programmes des trois journées, saluant les auteurs et les deux directeurs des plus flatteuses ovations et décernant à Gevaert, le chef de l'école belge, les honneurs du triomphe. Je crois inutile d'ajouter que les solistes, Auguste Dupont, Joseph Servais, Colyns, Warot, Mlle Désirée Artot, ces artistes dont la Belgique est justement fière, ont eu leur part largement mesurée dans l'heureuse réussite. Il peut être intéressant de consigner ici le programme de la solennité musicale, où l'école belge s'est affirmée de la manière la plus éclatante :

1re JOURNÉE (27 JUILLET).

1. *Domine, salvum fac regem,* chœur, orchestre et orgue. ED. LASSEN.
Organiste : M. FLON.
2. *Symphonie* en *mi* bémol. . . . . F.-J. FÉTIS.
3. Final du *Siège de Calais* . . . . CH. HANSSENS.
Solistes : Mme D. ARTOT, MM. LUCKX et TONDEUR.
4. *Fragments de la symphonie* en *ré* mineur (no 4). . . AD. SAMUEL.
5. Ouverture d'*Hamlet* . . . . STADTFELD.
6. *Patria,* musique de . . . . TH. RADOUX.
Poème lyrique en trois parties, paroles de M. LUCIEN SOLVAY.
Solistes : Mme D. ARTOT, M. WAROT ; organiste : M. FLON.

2e JOURNÉE (28 JUILLET).

De Oorlog, musique de . . . . PETER BENOIT.

Poème lyrique en trois parties, paroles de JAN VAN BEERS.

Exécuté sous la direction de l'auteur par la *Société de musique* d'Anvers.

Solistes : Mmes ADOLPHINA BIEMANS, VALENTINE DEGIVE-LEDELIER ; MM. MAURITZ VAN LANGERMEERSCH, E. BLAUWAERT, HENRI FONTAINE.

3e JOURNÉE (29 JUILLET).

1. *Ouverture jubilaire* . . . . HANSSENS.
2. *Concerto inédit* en *la mineur*, pour violoncelle. FR. SERVAIS.
   Exécuté par M. JOSEPH SERVAIS.
3. *Solo de chant*, par Mme D. ARTOT.
4. *Concerto* en *fa mineur*, pour piano, exécuté par l'auteur . . . . AUG. DUPONT.
5. *Final d'Isoline* . . . . ET. SOUBRE.

Solistes : MM. WAROT et TONDEUR.

6. *Fest Ouverture* . . . . ED. LASSEN.
7. *Madrigal* / *Motet* — chœur à 4 voix sans accomp. — ROLAND DE LATTRE. / JOSQ. DESPREZ.
8. *Adagio et rondo* du concerto en *la mineur*, pour violon, exécuté par M. J.-B. COLYNS. H. VIEUXTEMPS.
9. *Solo de chant*, par M. WAROT.
10. *Van Artevelde*, musique de. . . . . . F.-A. GEVAERT.

Cantate, poésie de N. DESTANBERG, texte français par VICTOR WILDER.

LA SECTION DE MUSIQUE DE L'ACADÉMIE ROYALE DE BELGIQUE

Parmi les institutions officielles concernant l'art musical, il convient de citer la section de musique de l'Académie royale de Belgique. N'ayant point à faire ici l'historique de notre Institut, je me borne à rappeler que la création de la classe des beaux-arts, dont fait partie la section de musique, date du 1er décembre 1845. Indépendamment des grands concours de composition soumis à sa juridiction et où trois membres de la section, désignés par la classe, font partie du jury, l'Académie met au concours des questions sur différents points de l'histoire de la musique, ainsi que la composition d'œuvres, musicales. Les lauréats de ces concours académiques ont été, en 1853, M. ULRICH, de Berlin, pour une *Symphonie triom-*

phale composée à l'occasion du mariage de S. A. R. le Duc de Brabant (actuellement S. M. Léopold II); en 1873, M. S. de Lange, d'Amsterdam, pour son *Quatuor pour instruments à cordes;* en 1876, M. De Doss, pour une *Messe du jour de Pâques;* en 1877, M. Alphonse Goovaerts, pour son *Histoire de la typographie et de la bibliographie musicales aux Pays-Bas,* et, en 1879, MM. Jos. Callaerts et Raffaele Coppola, pour leurs *Symphonies à grand orchestre.*

La section vient d'être chargée par le Gouvernement de la publication des œuvres des anciens compositeurs belges. Cette publication commencera sous peu par les œuvres de Grétry.

L'Académie est, comme l'on sait, composée de membres effectifs et compte, en outre, des correspondants régnicoles et des associés étrangers [1].

Les membres effectifs de la section sont :

MM. Chevalier Léon de Burbure, élu le 9 janvier 1862;
F.-A. Gevaert . . . . . — 4 janvier 1872;
Adolphe Samuel . . . . — 8 janvier 1874;
Théodore Radoux. . . . — 3 avril 1879.

Les correspondants sont au nombre de deux seulement :

MM. L. Terry . . . . élu le 8 janvier 1874;
Peter Benoit . . . . . . — 8 janvier 1880.

Enfin, voici la liste des associés actuels, dans l'ordre de leur élection : Franz Lachner, à Munich ; Ambroise Thomas, à Paris; Verdi, à Naples; Gounod, à Paris; Basevi, à Florence; Ferdinand Hiller, à Cologne; Victor Massé, à Paris, et le baron de Limnander de Nieuwenhove, à Paris.

[1] Les membres effectifs et les correspondants doivent être Belges et résider en Belgique; les Belges résidant à l'étranger peuvent être associés.

LES SOCIÉTÉS DE MUSIQUE

Dans les pages qui précèdent, où il n'est question que des institutions musicales officielles, je me suis, en quelque sorte, borné à l'énoncé des faits. Néanmoins, il me semble que ce simple énoncé aura suffi pour faire assister le lecteur à l'évolution de la musique dans notre pays durant les cinquante années écoulées. On a pu voir comment cette évolution s'est produite, de quel point presque inerte elle est partie, avec quelle rapidité elle s'est étendue, à quel magnifique épanouissement elle aboutit aujourd'hui; on a vu les institutions de l'État et des communes surgir les unes après les autres, grandir rapidement en nombre et en importance, s'étendre sur le pays tout entier et lui communiquer la vitalité dont elles avaient été douées.

Mais, à côté des institutions publiques, il s'en est formé d'autres, plus nombreuses encore, parmi lesquelles plus d'une a revêtu un caractère artistique élevé : j'entends parler de nos sociétés chorales et instrumentales.

Les premières, les sociétés chorales, sont encore un emprunt fait à l'Allemagne.

Là florissait de temps immémorial les *Liedertafel :* des réunions d'hommes s'assemblant le soir autour de la table commune et chantant, le verre en main, des chansons en chœur. Nos sociétés chorales, à l'origine, ont été aussi de simples *Liedertafel.* Mais l'instinct de la combativité inhérent à notre nation a bientôt fait naître entre ces sociétés d'ardentes émulations ; pour y satisfaire des concours furent établis.

Les chansons ne suffisaient plus : elles égalisaient trop les chances; elles se sont donc peu à peu transformées en chœurs de plus en plus étendus et compliqués. Maintenant ces chœurs sont de véritables symphonies vocales, qu'exécutent nos réunions chorales d'hommes, et qu'elles parviennent à rendre, — parfois avec une étonnante perfection, — grâce à de longues et fastidieuses études.

Mais ce ne sont pas seulement les sociétés de chœur qui ont été appelées à lutter entre elles. Des concours ont aussi été organisés pour les fanfares et les harmonies. L'esprit d'asso-

ciation — inné chez le Belge — aidant, des sociétés musicales se sont rapidement formées dans tout le pays. Aujourd'hui, elles sont devenues innombrables. Le dernier recensement, opéré en 1859-1860 par le ministère de l'intérieur, avait constaté l'existence en Belgique de 842 cercles de musique, se divisant en 311 sociétés chorales et 531 sociétés instrumentales et fournissant un total de 25,365 exécutants (9,803 chanteurs et 15,362 instrumentistes) ; un premier recensement, qui eut lieu en 1841, ne relevait que 60 sociétés de chœur; un deuxième relevé, celui de 1851, donne déjà 723 associations musicales [1]. Mais, depuis, le nombre de ces réunions n'a cessé de s'accroître. On peut hardiment affirmer qu'à l'heure présente, il n'y a guère de commune sur le sol belge qui ne compte au moins soit une société de fanfares ou d'harmonie, soit une société chorale. En l'absence d'une statistique officielle, il faut se contenter de relevés approximatifs : ceux-ci accusent l'existence, chez nous, de plus de 2,000 cercles de musique [2].

On conçoit que, dans une pareille quantité, tout ne peut être excellent. Cependant, quelques-unes de nos sociétés, brillant d'un éclat particulier, se détachent de la masse des associations musicales par le talent de leur directeur, par le

[1] M. Aug. Thys a publié une excellente monographie de nos sociétés de chœur sous le titre : *Les Sociétés chorales en Belgique*. Cet ouvrage, qui a eu deux éditions, en 1855 et 1861, est rempli de renseignements précieux réunis avec un soin extrême.

[2] L'*Annuaire musical de la Belgique*, que vient de faire paraître M. Jules Dufrane (Frameries, Dufrane-Friart, 1880), ne relève que 1,811 sociétés de musique, réparties par provinces, comme suit :

Province	d'Anvers.	198	sociétés.
Id.	de Brabant	292	id.
Id.	de Flandre occidentale. .	168	id.
Id.	de Flandre orientale . .	235	id.
Id.	de Hainaut	419	id.
Id.	de Liège	281	id.
Id.	de Limbourg	73	id.
Id.	de Luxembourg. . . .	31	id.
Id.	de Namur	114	id.
	Total. . .	1,811	sociétés.

Toutefois, l'important travail de M. Dufrane, n'ayant pas été établi sur des documents officiels, doit forcément renfermer plus d'une lacune.

nombre et le mérite des exécutants, par les soins apportés aux exécutions, par les succès constants et, enfin, par la réputation acquise.

C'est surtout parmi les sociétés chorales que ces qualités supérieures se remarquent. Il n'existe nulle part des chœurs d'hommes comparables à certaines de nos réunions de chant. On n'a pas oublié l'enthousiasme que la *Légia* a excité lorsqu'elle s'est fait entendre aux concerts du *Guerzenich,* à Cologne; la presse allemande a été unanime à constater le triomphe et la supériorité de la société liégeoise, qui, récemment, a rencontré de nouveaux succès à Paris, au *Trocadéro* et au *Grand-Opéra.*

Enfin, qu'il me soit permis de mentionner aussi l'éclatant succès remporté, lors de nos fêtes jubilaires, par la *Société royale des Mélomanes,* de Gand, qui, renforcée par les meilleurs éléments de plusieurs sociétés gantoises, a chanté, sous la direction de son habile chef, M. Nevejans, la cantate composée pour l'inauguration du monument de Léopold Ier, à Laeken [1].

Voici du reste, y compris la *Légia,* les plus remarquables associations chorales du pays :

La Légia, de Liége, directeur M. Toussaint Radoux;

La Société royale des Chœurs, de Gand, directeur M. Edouard De Vos;

La Société royale des Mélomanes, de Gand, directeur M. Nevejans;

La Société chorale, de Bruxelles, directeur M. Fischer;

La Société royale des Artisans réunis, de Bruxelles, directeur M. Lintermans;

La Société royale l'Orphéon, de Bruxelles, directeur M. Bauwens ;

La Société d'Émulation, de Verviers, directeur M. Théophile Verken.

Parmi nos sociétés d'harmonie, il en est quelques-unes dont le mérite est incontesté; telle est la Société des Manufactures de glaces d'Oignies, dirigée par M. Labory, et celle

[1] La partie instrumentale de l'œuvre était confiée à l'excellente musique du régiment des carabiniers.

du Charbonnage de Mariemont et Bascoup, que dirige M. D.-D. Dagnelie.

Les bonnes fanfares sont, chez nous, plus nombreuses; voici les principales :

Les Fanfares, de Boussu, directeur : M. H. de Lannoy;

Les Chasseurs, de Binche, directeur : M. Van Remoortel;

Les Pelissiers, de Binche, directeur : M. Fayt;

Les XV, de Binche, directeur : M. A. Colot;

La Fanfare ducale, de Frameries, directeur: M. A. Colot;

Les Fanfares Gauthier, de Soignies, directeur: M. Godart;

La Société royale Guioz, de Châtelet, directeur : M. D.-D. Dagnelie;

Les Fanfares des Pompiers, du Grand-Hornu, directeur : M. Flomion.

La réputation de ces sociétés est depuis quelque temps un peu éclipsée par les succès de la Société royale des Fanfares, de Gosselies, dirigée par M. Labory. Celle-ci est une fanfare mixte, où le fond des instruments de cuivre a été remplacé par les nouveaux instruments à anche, tels que saxophones et sarussophones. On ne peut toutefois nier que le caractère de la fanfare ne soit profondément altéré par suite de cette combinaison, laquelle, cependant, tend à se répandre partout.

Quelle que soit l'excellence des sociétés que je viens de mentionner, et même de beaucoup d'autres encore, que le manque d'espace m'oblige à passer sous silence, il n'est pas moins certain que toutes nos réunions musicales appartenant aux catégories dont il a été ici question ne cultivent que des genres spéciaux, dont les ressources sont forcément bornées et dont, par suite, le répertoire ne peut jamais s'élever au-dessus d'un certain niveau.

En Allemagne, où, quoi qu'on ait prétendu, les populations ne sont pas mieux douées pour la musique que chez nous, mais où cet art est pour les amateurs plutôt une occupation sérieuse qu'un simple délassement, en Allemagne, la plupart des *Liedertafel* se sont peu à peu transformées et sont devenues des sociétés de *chœur mixte*. Quant aux sociétés

d'harmonie et de fanfares, elles y sont absolument inconnues; ces orchestres restent confinés dans le domaine de la musique militaire, et c'est l'orchestre de symphonie seul qui est cultivé par les dilettantes.

En ceci, nous sommes très inférieurs à l'Allemagne. Les sociétés de symphonie sont rares chez nous, plus rares encore les réunions affectées au chœur complet. C'est pourtant dans de semblables associations musicales seulement que peuvent être abordés les chefs-d'œuvre des maîtres.

Anvers, dont j'ai eu à constater la priorité pour l'organisation des grands concerts précurseurs du festival classique, peut aussi revendiquer l'honneur d'avoir fondé dans le pays la première société permanente de chœur mixte. C'est au Cercle artistique de cette ville que revient cet honneur. La *Section de musique* de ce Cercle, créée en 1852, fut réorganisée en 1858 et comprit alors un chœur composé de voix de femmes et de voix d'hommes, plus une subdivision de symphonie. Avec ces éléments réunis, la section de musique a pu donner chaque année, pour les membres du Cercle, un certain nombre de concerts où furent exécutées les grandes compositions classiques et modernes, et organiser, en 1861, la fête musicale citée plus haut. Jusqu'en 1874, la direction de cette société resta entre les mains de M. François Callaerts, qui en avait été l'un des principaux fondateurs. M. Callaerts eut pour successeur, jusqu'en 1880, l'auteur de ces lignes. Enfin, pendant l'hiver de 1880-1881 la direction fut confiée temporairement à M. Jahn, qui était alors chef d'orchestre du théâtre d'Anvers.

L'exemple du *Cercle artistique* fut bientôt suivi à Anvers même, et une deuxième société de chœur mixte, la Société de musique, y fut créée en 1864 et placée sous la direction de M. Peter Benoît. Outre de fort beaux concerts périodiques, la Société de musique a organisé, en 1876, ainsi qu'on l'a vu, le troisième festival annuel et d'autres solennités musicales d'importance presque égale, telles que l'exécution de l'*Oorlog*, de Benoît (en 1873), celle d'œuvres de Gounod (en 1879) et de Liszt (en 1881). Cette même société a puissamment coopéré à la fête inaugurale de la gare du Midi (1869), en réunissant

et organisant un contingent de près de 450 chanteurs anversois. Enfin, au festival national de 1880, la *Société de musique* d'Anvers a recruté plus de 800 chanteurs spécialement appelés à interpréter l'*Oorlog* de Benoît.

A la suite du festival de 1869, une société de chœur mixte s'est également formée à Bruxelles, la SOCIÉTÉ DE MUSIQUE, que dirige en ce moment M. Henri Warnots. Ce cercle n'a cessé de prospérer; il donne chaque hiver plusieurs grands concerts, où le public est admis, et c'est à lui qu'est échu l'honneur d'organiser le festival national de 1880 [1].

Il s'est aussi établi quelques réunions chorales composées exclusivement de dames, telles que le CERCLE DE DAMES de la SOCIÉTÉ D'ÉMULATION, de Liège, que dirige M. E. Hutoy, et celui de la SOCIÉTÉ DES CHŒURS, de Gand, dirigé par M. Edouard De Vos, réunions qui, en s'associant à de grandes sociétés chorales d'hommes, donnent également des concerts d'un caractère classique.

Bien que relativement peu nombreuses encore et, en général, de médiocre valeur artistique, les sociétés de symphonie commencent cependant à se répandre chez nous. J'ai cité tantôt la *Section de symphonie* du *Cercle artistique* d'Anvers; à la vérité, elle n'est composée que d'instruments à archets et doit, pour les exécutions, se compléter par l'adjonction d'artistes salariés. Une autre société vient de s'établir dans la même ville : la SOCIÉTÉ SYMPHONIQUE ANVERSOISE, qui réunit un orchestre complet, formé exclusivement d'amateurs. Ce cercle compte déjà 80 membres exécutants, que dirige avec talent un musicien également amateur, M. Emile Giani; la *Société symphonique* donne chaque hiver quatre à cinq concerts de musique classique.

Bruxelles possède également deux sociétés de symphonie : le CERCLE SYMPHONIQUE ET DRAMATIQUE, dirigé par M. J. Colyns, professeur au Conservatoire de Bruxelles, et le CERCLE

[1] A la suite d'une regrettable scission, la société de Bruxelles vient de se disjoindre; elle forme maintenant deux cercles distincts : la *Nouvelle Société de musique*, que dirige M. Henri Warnots, et la *Société de musique*, dirigée par M. Mertens.

Bizet, que dirige M. Brassine. A Liège, il y a le Cercle musical des Amateurs, dont le directeur est M. E. Hutoy; à Namur, le Cercle symphonique Godefroid, directeur M. Charles Hemleb; à Hasselt, la section de symphonie de la Société de Rhétorique, directeur M. Jacquet; à Mons, le Cercle symphonique, directeur M. P. Postel; à Verviers, la Section symphonique de la Société d'Harmonie, directeur M. Kéfer [1]. C'est là le contingent de nos principales villes; on voit que Gand n'y figure point.

Parmi les villes d'importance secondaire, il y a d'abord Malines, qui possède deux sociétés de symphonie : la Section de symphonie de la Société royale Sainte-Cécile, directeur M. Van den Bosche, et le Cercle Grétry; à Diest, il existe aussi deux sociétés de ce genre : l'une (la Section de symphonie de la Société royale d'harmonie) qui est dirigée par M. Van Ermingen, l'autre dont le directeur est M. Herman. Puis viennent Alost, où nous rencontrons la Section de symphonie de la Grande-Harmonie, directeur M. Demol; Courtrai, qui a un Cercle symphonique; Ypres, où la Société des Chœurs possède une Section de symphonie, dirigée par M. Beyer; Tirlemont, où la Société royale des Beaux-Arts renferme également une Section de symphonie; Lokeren, où il y a le Cercle symphonique; Hal, qui a le Cercle Servais; Audenarde, dont la Section de symphonie de la Société des Beaux-Arts est dirigée par M. Rayé, et Châtelet, qui possède une Société symphonique de Sainte-Cécile dont le directeur est M. F. Bardet.

D'autres localités moins importantes encore ont aussi formé des réunions d'amateurs adonnés à la culture de la musique symphonique. Tels sont, à Lodelinsart, le Cercle symphonique, directeur: M. Duysburg; aux Écaussines-d'Enghien, le Cercle symphonique des XV, directeur: M. L. Declercq; à Harlebeke, Les Amis réunis, directeur : M. De Doncker; au Roux, le Cercle symphonique; à Iseghem, le Cercle musical, directeur

[1] La *Section de symphonie* de la société verviétoise s'est distinguée de la façon la plus brillante aux concours qui ont eu lieu lors de nos fêtes jubilaires.

M. Ameye; à Baesrode, la Société d'orchestre, directeurs : MM. Maes et Bosmans; à Beaumont, la Section de symphonie de la Société philharmonique, directeur : M. Onuphre Dutroost; à Grez-Doiceau (Brabant), l'Union dramatique et musicale, directeur: M. Grunenwald; à Pepinster, le Cercle symphonique; à Villance (province de Luxembourg), la Société de symphonie; enfin, à Gheel, la Section de symphonie du Cercle artistique et littéraire, directeur: M. Bernard Decq.

J'ai lieu de croire que cette énumération est à peu près complète; on peut y joindre l'école de musique de Blaton, qui a organisé un petit orchestre de symphonie. Mais il ne faudrait point y comprendre les grandes associations de musiciens symphonistes; celles-ci, composées exclusivement d'artistes de profession qui ne se réunissent que pour donner quelques concerts publics, forment une catégorie toute spéciale. Les principales sont l'Association des Artistes musiciens, de Bruxelles, directeur : M. J. Dupont; la Société des Concerts populaires, de Liège, directeur : M. E. Hutoy; la Fraternité, société de secours mutuels, de Gand, directeur : M. Beyer; la Réunion musicale, de Bruges, directeur : le comte Moles Le Bailly de Serret; l'Association des Artistes musiciens de Verviers, directeur : M. Dupouy, et la Société des Concerts populaires, également de Verviers, directeur : M. Kéfer.

LES CONCERTS POPULAIRES

Parmi les institutions qui se sont produites en dehors de l'action des administrations publiques et qui, nées du mouvement musical du pays, ont puissamment aidé à répandre chez nous le goût de la musique sérieuse, il faut encore citer les *Concerts populaires*. Ce n'est pas à celui qui a introduit en Belgique cette institution qu'il peut appartenir d'en parler avec quelque développement. Il suffira de rappeler qu'elle fut fondée en premier lieu en 1865, à Bruxelles, et soutenue par une association de garantie que formèrent un petit nombre de dilettantes éclairés et généreux. Après que j'eus été appelé

à diriger le Conservatoire de Gand, les Concerts populaires passèrent — en 1872 — sous la direction d'Henri Vieuxtemps et, deux ans plus tard, sous celle de Joseph Dupont, le chef d'orchestre du théâtre de la Monnaie, qui les conduit encore, à l'heure actuelle, avec l'autorité que lui donnent son talent et sa position.

M. Waelput avait également créé à Bruges, en 1870, des *Concerts populaires* qui réussirent parfaitement, mais ne survécurent point au départ de leur chef, lorsque celui-ci quitta, en 1872, la direction de l'École de musique.

Depuis, des institutions semblables ont été établies, par M. Kéfer, en 1873, à Verviers, par M. E. Hutoy, en 1877, à Liège. Ces deux institutions sont en pleine voie de prospérité.



II

NOS MUSICIENS

Les institutions musicales ont occupé la première place dans cette notice : elles constituent l'élément le plus original de notre art. Les pages que l'on vient de lire ont fait voir combien leur nombre est considérable eu égard à la médiocre étendue du territoire et au chiffre de la population de notre petit pays; l'importance et la valeur artistique de plusieurs de ces institutions ne sont dépassées nulle part; l'activité du mouvement musical, le développement du goût et sa diffusion dans tous les rangs de la société peuvent, en grande partie, leur être attribuées, et on leur doit aussi la presque totalité des musiciens distingués dont l'action s'est produite depuis la fondation du royaume de Belgique.

Après avoir présenté le tableau des institutions musicales, il me reste à parler des artistes qu'elles ont formés. Dans cet exposé, forcément incomplet, je ne puis mentionner tous les musiciens qui, depuis cinquante ans, se sont signalés par quelque mérite indiscutable : le nombre en est trop étendu. Obligé de me restreindre, je dois me résoudre à faire un choix parmi ceux dont la notoriété est généralement reconnue.

Chose digne de remarque : ce n'est pas aux compositeurs mais aux instrumentistes qu'appartient le premier rang parmi nos musiciens; ceci est tout particulier à notre pays. Soit qu'un demi-siècle ne suffise point pour que le génie national, après un long sommeil, prenne son essor, soit que cet essor ait été enrayé par des influences étrangères, soit que

l'habileté manuelle, qui, de tous temps, a été la qualité dominante des Belges, leur ait permis d'atteindre d'emblée les hauts sommets de la virtuosité, soit plutôt par l'action simultanée de ces diverses causes : toujours est-il que, jusqu'à ce jour, les traits caractéristiques d'une originalité réelle se sont principalement manifestés dans le domaine de l'exécution instrumentale. Là, nous rencontrons les écoles vraiment nationales et reconnues telles. Il faut oser le constater : si, depuis qu'elle est rendue à elle-même, la Belgique a reconquis en partie le renom artistique d'autrefois, c'est, avant tout, à ses instrumentistes qu'elle en est redevable. Plus encore que nos peintres, nos grands virtuoses, les de Bériot, les Vieuxtemps, les Servais, ont fait connaître et apprécier la valeur de l'art belge dans le monde entier, qu'ils ont parcouru en triomphateurs.

Dès les premiers jours de notre indépendance, l'école du violon et celle du violoncelle se sont produites avec un éclat incomparable : elles sont illustrées par les noms de de Bériot, de Vieuxtemps, de Léonard, d'Hauman, d'Artot, de François Servais, de De Munck, d'Alexandre Batta, de Joseph Servais, de Jules Deswert. L'école du piano enregistre des noms tout aussi glorieux : ceux de Marie Pleyel, d'Auguste Dupont, de Charles de Bériot (fils). Dans un ordre un peu moins en vue, nous pouvons citer avec orgueil le harpiste Félix Godefroy, les organistes Lemmens et Mailly, le clarinettiste Blaes, le flûtiste Dumon, et maints autres encore. Chez tous se reconnaît le caractère de l'art national : la perfection des procédés matériels — ici la beauté du son et le développement extrême de la technique — joints à un style spécial moins rigide que celui des Allemands, moins châtié que celui des Français, moins brillant que celui des Italiens, mais coloré avec une vigueur toute particulière et riche de contrastes. L'école des virtuoses belges joue donc un rôle important dans l'histoire de l'art contemporain ; en ce qui concerne le violon, le violoncelle et même le piano, elle ne doit point céder le pas à l'école allemande ; pour les instruments à vent, elle la dépasse.

Le rôle rempli jusqu'ici par nos compositeurs est plus

modeste. J'ai énuméré tantôt les principales causes qui, chez nous, ont entravé l'éclosion d'un art franchement original. Il en est une surtout, que j'ai à peine indiquée, dont l'action est des plus considérables : le théâtre, qui, en Belgique, est presque exclusivement français ; qui, chaque soir, nous fait entendre des pièces françaises interprétées par des artistes français ; qui façonne ainsi et le goût du public et l'intelligence des jeunes générations. A ce mal il n'est guère de remède. L'influence du théâtre français est universelle : nul peuple n'a, comme les Français, l'intuition du mouvement scénique ; les pièces qui viennent de Paris, même les médiocres, sont, comme l'on dit, bien en scène, elles vivent, elles présentent un spectacle séduisant, elles charment et trouvent ainsi partout la vogue et la popularité. Le théâtre en Allemagne et en Italie, où il est cependant si éminemment national, est resté tributaire de la France ; comment la petite Belgique, née d'hier, où l'art national en est encore à ses premières manifestations, pourrait-elle échapper aux séductions et à l'influence de cette charmeuse ?

Cependant des modifications sensibles se manifestent depuis plusieurs années dans le goût du public et dans les tendances générales de nos musiciens. Les concerts classiques nous ont familiarisés avec les productions du génie allemand et ont préparé une évolution que l'audition des opéras de Wagner semble devoir précipiter. Déjà il ne suffit plus qu'une œuvre ait réussi à Paris pour qu'elle rencontre un sort pareil à Bruxelles, et souvent notre public a réformé les jugements parisiens.

Notre jeune école bénéficie de ces circonstances plus favorables. Longtemps elle n'avait rencontré dans le public qu'une indifférence qui souvent dégénérait en hostilité systématique. Le théâtre en Belgique était presque entièrement fermé aux œuvres belges, et la seule inscription d'une œuvre nationale sur le programme d'un concert a soulevé maintes fois d'amères récriminations. Pour être admis dans son pays, le compositeur belge devait d'abord avoir obtenu un passeport parisien ou allemand ; afin de recevoir l'indigénat dans leur propre patrie, Fétis, Grisar, Gevaert, Limnander ont dû faire consacrer

leur talent à Paris, et c'est à Weimar que Lassen a vu, en premier, lieu reconnaître son mérite.

Les temps sont bien changés : aujourd'hui les productions belges commencent à s'exécuter chez nous un peu partout; elles sont écoutées sans préventions, souvent même avec faveur; on sait qu'au dernier festival de Bruxelles on les a acclamées avec un enthousiame qui peut-être n'était pas complètement exempt de chauvinisme. C'est presque une révolution.

Dans cet important résultat, une part marquante doit être attribuée aux efforts de l'un de nos compositeurs les plus féconds, les mieux doués, les plus audacieux : j'ai nommé Peter Benoît, le chef de l'école d'Anvers. Avec une ténacité que rien ne rebutait, avec une témérité qui touchait presqu'à l'héroïsme, et malgré tous les dénigrements dont on l'accablait dans le principe, Benoît est parvenu à faire exécuter ses œuvres en Belgique même et à les y faire réussir; il a prouvé ainsi une fois de plus ce que peuvent la volonté et l'énergie lorsqu'elles accompagnent le talent. Assaillant à coups redoublés les murs de l'indifférence, il y a pratiqué une large brèche, qui ne se refermera jamais.

Toutefois les efforts de Benoît sont loin d'avoir été isolés et sans précurseurs. Même avant 1830, un compositeur belge, aujourd'hui un peu oublié, le baron de Peellaert, était parvenu à faire représenter à Gand et à Bruxelles plusieurs opéras de sa composition et, de 1834 à 1838, le théâtre de la Monnaie avait donné trois autres ouvrages du même auteur. Mengal avait eu également trois opéras représentés à Gand, non sans succès. En 1848, le public du théâtre de Gand accueillait avec enthousiasme les deux premiers ouvrages dramatiques de Gevaert, *Hugues de Somerghem* et *la Comédie à la ville*, et ce dernier opéra obtenait un égal succès, en 1852, au théâtre de la Monnaie; en 1849, celui qui écrit ces lignes donnait au même théâtre un opéra-comique, *Madeleine; la Lanterne magique* de Miry réussissait brillamment en 1854, à Gand d'abord, à Bruxelles ensuite; l'année suivante, ce fut l'*Isoline* de Soubre, ouvrage commandé par le gouvernement, qui rencontrait un sort plus heureux encore.

Ces succès pourtant n'avaient que des retentissements momentanés; le lendemain le public reprenait ses préventions et retombait dans son apathie ; les musiciens partageaient d'ailleurs les mêmes préjugés. *Le roi Edgard*, de Lassen, refusé par le comité de lecture du théâtre de la Monnaie, est représenté à Weimar, et l'accueil qu'il y reçoit décide de la carrière du jeune maître. Des tentatives sans résultats tangibles semblent décourager un instant nos compositeurs. Mais bientôt ils se remettent à l'œuvre avec une ardeur nouvelle. C'est Ch.-L. Hanssens qui, cette fois, ouvre la marche; il donne à Bruxelles, en 1861, un grand opéra, *le Siège de Calais;* en 1864, Miry reparaît à Gand et à Bruxelles avec un autre grand-opéra, *Bouchard d'Avesnes*, et en 1866 avec *Marguerite de Bourgogne;* Radoux fait représenter *le Béarnais*, en 1867, à Liège, puis à Bruxelles. La réussite s'accentue alors plus franchement, et l'on voit enfin des opéras belges non importés se maintenir quelque temps sur les affiches des spectacles. D'autres auteurs dramatiques se font connaître, parmi lesquels MM. Stoumon, Balthasar-Florence, Mathieu, J.-B. Colyns, qui voient leurs pièces accueillies avec intérêt.

En 1867, un essai d'opéra flamand est tenté à Bruxelles. Une troupe assez convenable, où figure comme premier ténor M. Henri Warnots et comme chef d'orchestre M. Waelput, est réunie au théâtre du Cirque (aujourd'hui l'*Alhambra national*). Benoît y donne *Isa*, et Miry, *Franz Ackerman*. Malheureusement cet essai n'a point de suite. La pénurie d'acteurs lyriques flamands, la difficulté absolue que l'on rencontre à faire embrasser à des artistes une carrière sans débouchés, décide plus tard Benoît à restreindre le rôle de la musique scénique, le bornant à illustrer le drame parlé; il écrit ainsi d'importantes partitions pour deux drames flamands, la *Pacification de Gand* et *Charlotte Corday ;* le public de Gand et d'Anvers fait à ces œuvres distinguées l'accueil le plus flatteur [1].

[1] Un nouvel essai d'opéra flamand se tente en ce moment au Théâtre flamand d'Anvers avec quelque succès.

Tel est, résumé dans ses traits principaux, le bilan dela production de nos compositeurs dramatiques. On voit que cette production est absolument intermittente, en quelque sorte accidentelle, et qu'elle est loin d'alimenter le théâtre dans notre pays. Il va de soi que je ne parle pas ici des œuvres belges qui ont vu le jour en France et en Allemagne. On sait quelle popularité s'est attachée aux opéras de Gevaert et de Grisar; ils font partie du répertoire français.

La même intermittence se remarque dans le domaine de la musique instrumentale et dans celui de l'oratorio. Jusqu'en 1865, l'art national ne peut inscrire que trois symphonies présentées au public : elles étaient, l'une de G. Meynne; la seconde, de Soubre; la troisième de l'auteur de ces lignes, et furent exécutées au Conservatoire de Bruxelles.

Il faut encore citer pour mémoire les ouvrages symphoniques de Fétis et de Hanssens, qui trouvaient des débouchés tout ouverts aux séances organisées et dirigées par ces maîtres.

La création des Concerts populaires de Bruxelles provoque pour la musique d'orchestre un mouvement plus accentué. De 1865 à 1872, on entend presque à chaque séance de l'institution nouvelle quelque production de nos auteurs. Fétis, Soubre, Stadtfeld, Lassen, Benoît, de Burbure, Huberti, Rüfer, Balthasar, d'autres encore, ont enfin une tribune pour leurs œuvres instrumentales. Aujourd'hui, il est vrai, le Concert populaire ne reste pas fidèle aux traditions de la première heure, mais une institution nouvelle s'est fondée à Bruxelles, le *Concert national*, qui se voue exclusivement à l'exécution des ouvrages dus à des Belges. Malheureusement, après quelques essais, l'entreprise est aujourd'hui momentanément suspendue.

Dans le domaine de l'oratorio, c'est principalement l'action de Benoît que l'on rencontre : elle a fait naître le mouvement et le domine. J'en ai parlé plus haut. Dès 1862, Benoît, par sa seule initiative, réunissait des chœurs, des solistes, un orchestre, et donnait lui-même des concerts pour faire entendre ses grandes œuvres vocales. C'est ainsi qu'il fit exécuter à Bruxelles, à Gand, à Anvers, les diverses parties

de sa *Quadrilogie religieuse*, puis ses oratorios profanes : *Lucifer, l'Escaut, la Guerre*. Un groupe de jeunes musiciens, entraînés par les succès du maître, devinrent ses disciples et ses imitateurs. Si tous n'apportèrent point à l'entreprise le même talent, du moins firent-ils nombre et ils forcèrent ainsi l'attention à se fixer sur leurs efforts.

La glace est définitivement rompue; l'accueil fait, lors du dernier festival, aux œuvres nationales est un évènement capital. La reprise récente du *Quentin Durward* de Gevaert, au théâtre de la Monnaie, a peut-être plus d'importance encore. L'ouvrage de notre célèbre compatriote, monté avec tous les soins et le luxe souhaitables, a obtenu un succès inconnu jusqu'ici dans les annales de l'art belge; de tout l'hiver, le chef-d'œuvre de Gevaert n'a point quitté l'affiche du théâtre, ne cessant d'attirer des chambrées complètes, où la province fournissait de notables contingents. Décidément le public a perdu jusqu'au souvenir des dénigrements passés. Une ère nouvelle semble se préparer. C'est aux jeunes compositeurs de la génération qui arrive à profiter de la trouée pratiquée par leurs aînés, au prix de tant d'efforts, avec une constance si souvent désintéressée.

Mais il ne faut point qu'un premier succès nous aveugle et que nous nous fassions illusion sur la situation actuelle de notre école. La vérité est que, jusqu'à ce jour, elle n'a joué qu'un rôle secondaire dans l'histoire de l'art; les cinquante années écoulées ont été pour elle une période non de création, mais de lutte, et quelle lutte! La lutte pour l'existence! Notre école n'a eu l'initiative d'aucun des grands mouvements qui ont agité l'art contemporain; elle n'offre point de ces grandes physionomies typiques telles que celles de Richard Wagner, Schumann, Brahms, en Allemagne; Rossini, Verdi, en Italie; Auber, Gounod, en France. Seulement, elle a conquis sa place au soleil, et, lorsque l'on se reporte par la pensée à quelques années en arrière, on comprend mieux combien est considérable cet évènement si simple en apparence.

D'ailleurs oserait-on affirmer que l'avenir ne nous tient pas en réserve quelque brillante destinée? Il est permis de se livrer aux rêves. L'art actuel n'est peut-être pas bien éloigné

de quelque révolution profonde, radicale; après avoir développé jusqu'aux dernières limites les combinaisons de l'harmonie, de la polyphonie et de la sonorité, que peut-il lui rester à accomplir dans cette direction? Comment renchérir sur Richard Wagner? « Qui sait — s'écrie Gevaert dans son beau livre sur l'*Histoire de la musique dans l'antiquité* — « qui sait si un jour ne viendra pas, où, saturé d'émotions « violentes, ayant tendu à l'excès tous les ressorts de la sen-« sibilité nerveuse, l'art occidental se retournera encore une « fois vers l'esprit antique, pour lui demander le secret de « la beauté calme, simple et éternellement jeune! » Mais Gevaert ne se borne pas à prophétiser dans le vague : il indique ou plutôt il laisse deviner la voie inexplorée qui pourra être suivie par l'art nouveau, cette véritable « musique de l'avenir ». Qui sait — dirai-je à mon tour — si notre jeune école n'est pas appelée à être l'initiatrice de cette seconde Renaissance, prévue et préparée par le maître flamand?

A côté de l'art pratique, il y a la science de l'art; à côté de la composition, il y a la littérature musicale. On doit regretter, que dans notre pays, où les études techniques sont tant développées, celles qui ont rapport aux connaissances historiques soient si peu suivies et — il faut bien l'avouer — si peu estimées. Aussi les écrivains musicaux sont-ils rares chez nous: on les compte facilement. Toutefois, dans le nombre trop restreint de ces écrivains, deux noms glorieux ont surgi qui peuvent revendiquer la première place parmi les musicologues des temps modernes : chacun a déjà nommé Gevaert et Fétis. Il n'existe, en effet, aucun ouvrage d'érudition musicale comparable à l'*Histoire de la musique dans l'antiquité*, de Gevaert, et à la *Biographie universelle des musiciens*, de Fétis.

Je crois ne pouvoir mieux compléter la présente étude qu'en donnant, sur les plus marquants de nos musiciens, quelques renseignements biographiques avec la mention des

principaux travaux par lesquels ils se sont fait connaître; je passerai ainsi en revue nos compositeurs et nos musicologues, nos virtuoses — instrumentistes et chanteurs — et nos chefs d'orchestre. Quant à l'ordre de succession de ces courtes notices, j'ai choisi, pour chacune des catégories précitées, celui qui est donné par la date de la naissance, comme rentrant mieux dans la marche chronologique que j'ai suivie jusqu'ici.

NOS COMPOSITEURS ET NOS MUSICOLOGUES

Aelsters (Georges-Jacques), compositeur de musique religieuse, est né à Gand en 1770 et décédé en la même ville le 11 avril 1849. Aelsters a laissé des messes à grand orchestre, des litanies, des motets, etc., en assez grand nombre, qui se chantent encore partout dans les églises des deux Flandres. Il avait été pendant plus de cinquante ans maître de chapelle de Saint-Martin, à Gand, et carillonneur de la ville.

Van Campenhout (François), né à Bruxelles le 5 février 1779, avait d'abord été chanteur dramatique et avait rencontré au théâtre des succès sérieux. Il s'est ensuite adonné à la composition; plusieurs de ses opéras ont été représentés à La Haye, à Lyon, à Bordeaux, ailleurs encore, et y ont assez bien réussi. Néanmoins, et bien que Van Campenhout ait composé d'autres ouvrages importants : messes, *Te Deum*, motets, symphonies, etc., c'est surtout comme auteur de la *Brabançonne* qu'il acquit une sorte de célébrité. Van Campenhout est mort à Bruxelles le 24 avril 1848.

Mengal (Martin-Joseph), ancien directeur du Conservatoire de Gand, membre de l'Académie de Belgique, est né à Gand le 27 janvier 1784. Mengal fit ses études au Conservatoire de Paris. Il s'est d'abord fait connaître comme très habile corniste, puis comme chef d'orchestre de théâtre, et a rempli avec succès ce dernier emploi à Gand, à Anvers et à La Haye. Cinq opéras de Mengal ont été représentés : *Une Nuit au château*, en 1818, à Paris au théâtre Feydeau; l'*Ile de Babilary*, au même théâtre, en 1819; *les Infidèles*, *le Vampire* et *un*

Jour à Vaucluse, à Gand, le premier en 1825, le deuxième en 1826, le troisième en 1828. Mengal est mort à Gand, le 4 juillet 1851. Il a laissé, outre ses opéras, un nombre assez considérable d'œuvres vocales et instrumentales. Une pierre tumulaire lui a été élevée, en 1868, au cimetière de Saint-Amand, par la *Société royale des Mélomanes*.

Fétis (François-Joseph), né à Mons le 25 mars 1784, mort à Bruxelles le 26 mars 1871, est certainement l'une des grandes figures que présente l'histoire de notre jeune nationalité. C'est surtout comme théoricien et musicologue que Fétis s'est rendu célèbre. Il a publié des traités sur les principales matières concernant la musique, des méthodes pour divers instruments, des notices sur un grand nombre de questions. Parmi ces travaux, il faut mentionner le *Traité de la fugue et du contrepoint* et le *Traité de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, ouvrage établi sur des principes peut-être discutables, mais d'une incontestable originalité. Les œuvres les plus importantes de Fétis sont la *Biographie universelle des musiciens*, dont il a paru deux éditions (en 1844 et en 1865), et l'*Histoire générale de la musique*, qui est restée inachevée; les cinq premiers volumes seulement en ont été publiés.

Malgré ses travaux d'érudition, Fétis n'a pas laissé d'être un compositeur assez fécond. On a de lui sept opéras, des messes, des motets, deux symphonies, une ouverture de concert, une fantaisie pour orchestre et orgue, des quintettes pour instruments à archets, etc., etc. Parmi ses opéras, plusieurs ont réussi au théâtre, et principalement *la Vieille*, opéra-comique en un acte, représenté à Paris au théâtre Feydeau, en 1826, qui est resté longtemps au répertoire.

Fétis, après avoir été, de 1821 à 1833, professeur de contrepoint au Conservatoire de Paris, est devenu directeur du Conservatoire de Bruxelles et maître de chapelle du Roi; il était membre de l'Académie de Belgique et de l'Institut de France. Les professeurs du Conservatoire de Bruxelles lui ont, de son vivant, érigé un buste qui est placé dans le local de l'établissement.

D'Hollander (Jean-Baptiste), compositeur distingué, maître de chapelle de l'église de Saint-Sauveur, à Gand, directeur de la *Société d'harmonie de Saint-Sauveur*, est né à Gand le 23 décembre 1785 et y est mort le 19 novembre 1839. Il a composé, outre d'autres œuvres, trois messes et des motets restés au répertoire des chapelles de la Flandre orientale.

de Peellaert (baron Augustin-Philippe-Marie-Ghislain), né à Bruges le 12 mars 1793, mort à Saint-Josse-ten-Noode le 16 avril 1876, a composé, entre autres, vingt-quatre opéras; il s'occupait aussi de peinture et de poésie et est même l'auteur du texte de plusieurs de ses ouvrages dramatiques.

Snel (Joseph-François), membre de l'Académie de Belgique, ancien chef d'orchestre du théâtre de la Monnaie, est né à Bruxelles le 30 juillet 1793; il y est mort le 10 mars 1861. Il a laissé une messe, des motets, une cantate, des ballets et de nombreux morceaux pour harmonie. Snel a été l'un de nos meilleurs chefs d'orchestre.

Ermel (Louis-Constant), né à Gand le 27 décembre 1798, premier grand prix de composition de l'Institut de France en 1823, membre de la Commission municipale pour l'enseignement du chant dans les écoles de Paris, a eu un opéra, *le Testament*, représenté avec succès à Liège, en 1836, et à Bruxelles, en 1838. Ermel est mort en 1870, à Paris, pendant le siège de cette ville.

Janssens (Jean-François-Joseph), naquit à Anvers le 29 janvier 1801. Il avait été élève de Lesueur et fut le maître d'Albert Grisar. Janssens est décédé à Anvers le 3 février 1835; il a laissé trois opéras, dont deux ont été représentés avec succès (*le Père rival* et *la Jolie Fiancée*), cinq messes, un *Te Deum* et d'autres œuvres de musique religieuse.

Hanssens (Charles-Louis) est l'un des musiciens modernes les plus marquants qu'ait produits la Belgique. Il est né à Gand le 12 juillet 1802. Les vicissitudes de l'existence l'avaient rivé à la carrière théâtrale en qualité de chef d'orchestre; il y montra d'ailleurs un talent de premier ordre. Il remplit cet emploi tour à tour à Amsterdam, à La Haye, à

Gand, à Bruxelles. Auteur très fécond, il a écrit sept opéras, dix ballets, des messes, un *Requiem*, des cantates, des chœurs, plusieurs symphonies, des ouvertures, des fantaisies pour orchestre, des concertos pour divers instruments, des quatuors pour instruments à archet, etc., etc. Hanssens est décédé à Bruxelles le 8 avril 1871 ; il était membre de l'Académie de Belgique depuis 1845, chef d'orchestre du théâtre de la Monnaie et directeur de l'Association des Artistes musiciens, de Bruxelles.

Durutte (comte François-Camille), né à Ypres le 15 octobre 1803, mort à Paris le 24 septembre 1881, théoricien musical, est célèbre par son important ouvrage : *Technie ou lois générales du système harmonique* (Paris, 1855). Il était fils du général Durutte, qui, sous le premier empire, commandait la Flandre orientale.

Kerkhove (Joseph), né à Gand le 26 septembre 1804, a succédé en 1839 à D'Hollander, à la direction de la chapelle de Saint-Sauveur, à Gand. On a de lui des messes à grand orchestre, des motets et quelques autres compositions. Il est décédé à Gand le 2 novembre 1866.

Grisar (Albert) est né à Anvers le 26 décembre 1808; sa famille appartient au haut commerce de cette ville. Il avait d'abord étudié la musique en amateur. Une simple romance, *la Folle,* qui eut un succès énorme, fonda sa réputation et décida de sa carrière. Il a doté le théâtre français d'ouvrages charmants, parmi lesquels plusieurs, tels que *Gilles Ravisseur, Bonsoir M. Pantalon, les Amours du Diable,* etc., sont restés au répertoire. Voici la liste des œuvres de ce compositeur, l'une des gloires de la Belgique; j'y joins l'indication du théâtre où chacune d'elles a été représentée en premier lieu et la date de cette première représentation : *le Mariage impossible,* Bruxelles, 4 mars 1833; *Sarah,* à l'Opéra-Comique, 26 avril 1836 ; l'*An mil,* au même théâtre, 23 juin 1837 ; *la Suisse à Trianon*, aux Variétés (Paris), 8 mars 1838; *Lady Melvil,* à la Renaissance (Paris), 15 novembre 1838; l'*Eau merveilleuse*, au même théâtre, 20 janvier 1839; *les Travestissements*, à l'Opéra-Comique, 16 novembre 1839; *l'Opéra à la Cour* (en

collaboration avec M. Adrien Boieldieu fils), au même théâtre, 16 juillet 1840; *Gilles Ravisseur,* id., 21 février 1848; *les Porcherons*, id., 12 janvier 1850; *Bonsoir, M. Pantalon,* id., 19 février 1851; *le Carillonneur de Bruges,* id., 20 février 1852; *les Amours du Diable,* au Théâtre-Lyrique (Paris), 11 mars 1853; *le Chien du jardinier,* à l'Opéra-Comique, 16 janvier 1855; *Voyage autour de ma chambre,* id., 12 août 1859; *le Joaillier de Saint-James,* id., 17 février 1862; *la Chatte merveilleuse,* au Théâtre-Lyrique, 18 mars 1862; *Bégaiements d'amour,* id., 8 décembre 1864; *Douze Innocentes,* aux Bouffes-Parisiens, 19 octobre 1865.

Grisar est mort subitement à Asnières, près Paris, le 15 juin 1869; il a laissé en portefeuille plusieurs ouvrages, les uns achevés, les autres ébauchés, parmi lesquels il y a dix opéras. La ville d'Anvers lui a élevé une statue, qui est placée sous le péristyle du Théâtre royal.

Busschop (Jules-Auguste-Guillaume), né à Bruges le 10 septembre 1810, est l'auteur d'un drame lyrique, *la Toison d'or,* de plusieurs messes, d'un *Te Deum* exécuté à Bruxelles avec succès, de cantates, de chœurs avec et sans accompagnement, de symphonies, d'ouvertures, etc. Il est le lauréat d'un concours institué en 1834 pour la composition d'une cantate : *le Drapeau belge;* Busschop avait pour concurrent Louis Ermel.

Massart (Lambert-Joseph), né à Liège le 19 juillet 1811, est élève de Rodolphe Kreutzer. Nommé en 1843 professeur de violon au Conservatoire de Paris, il a formé des élèves remarquables : plusieurs de ces élèves sont devenus célèbres. Je citerai notamment Henri Wieniawski et Lotto.

Fétis (Édouard-Louis-François), fils aîné du célèbre musicologue, écrivain sur la musique, membre de l'Académie de Belgique, conservateur à la Bibliothèque royale, est né à Bouvignes, le 16 mai 1812. Il a publié un remarquable ouvrage sur les *Musiciens belges* (Bruxelles, 1848) et de nombreux articles de critique musicale, fort appréciés.

Bosselet (Charles-François-Marie), membre de l'Académie de Belgique, professeur au Conservatoire de Bruxelles, second

chef d'orchestre du théâtre de la Monnaie de la même ville, naquit à Lyon le 27 juillet 1812. Bien que Bosselet fût Français de naissance et d'origine, son activité artistique est si intimement liée à l'histoire du développement de la musique dans notre pays qu'il est impossible de ne point le mentionner ici. Durant la longue carrière qu'il a remplie, — de 1835 à 1871, — en qualité de professeur d'harmonie au Conservatoire de Bruxelles, Bosselet a vu passer dans ses classes plusieurs générations de musiciens et a eu pour élèves presque tous nos bons compositeurs actuels; l'aménité de son caractère en avait fait ses meilleurs amis. Compositeur lui-même, et non sans mérite, il a laissé plusieurs ballets, entre autres : *les Dryades, Arlequin et Pierrot, Terpsichore sur terre,* qui ont été représentés avec succès sur le théâtre de la Monnaie; on lui doit aussi de nombreux chœurs pour voix d'homme et diverses compositions religieuses. Bosselet est décédé à Saint-Josse-ten-Noode, le 2 avril 1873. Il était fils de Pierre-Marin Bosselet, artiste dramatique, qui, avant 1830, fut professeur de prosodie et de prononciation française à l'ancienne École royale de musique de Bruxelles. Un fils de Bosselet, M. Charles Bosselet, qui s'est fait remarquer par des compositions chorales assez répandues, a pris une place distinguée parmi nos critiques musicaux.

De Burbure (chevalier Léon-Philippe-Marie), membre de l'Académie de Belgique, de l'Académie de Sainte-Cécile de Rome et de l'Académie de musique de Florence, membre honoraire de l'Académie d'Anvers, dont il a été administrateur, archiviste de la cathédrale de cette dernière ville, vice-président du comité provincial de la Commission royale des monuments, est né à Termonde, le 16 août 1812. Musicologue érudit et compositeur, auteur de nombreuses notices savantes sur divers anciens musiciens belges, M. de Burbure a collaboré à la *Biographie universelle des Musiciens,* de Fétis, par d'actives recherches qu'il a faites au sujet de ces artistes. Il a aussi produit beaucoup de compositions vocales et instrumentales, parmi lesquelles une messe, des motets, trois ouvertures et une symphonie à grand orchestre.

EYKENS (Jean-Simon) est né à Anvers le 13 octobre 1812. Un opéra de ce compositeur, *les Bandits*, a été représenté à Anvers avec quelque succès, en 1836.

SOUBRE (Étienne-Joseph), né à Liège le 30 décembre 1813, mort en cette ville le 8 septembre 1871, était membre de l'Académie de Belgique, directeur du Conservatoire de Liège. Soubre a laissé un nombre assez considérable de compositions vocales et instrumentales qui reflètent sa nature essentiellement poétique, son esprit fin et élevé. Un de ses opéras, *Isoline ou les Chaperons blancs*, a été représenté avec succès, en 1855, au théâtre de la Monnaie de Bruxelles. Soubre fut le premier lauréat de nos grands concours de composition musicale; il y obtint la première palme en 1841.

LIMNANDER DE NIEUWENHOVE (baron Armand-Marie-Ghislain), associé de l'Académie de Belgique, avait, comme Grisar, commencé à faire de la musique en amateur. De même que Grisar, de même que Gevaert aussi, c'est à Paris qu'il a accompli sa carrière de compositeur. Les opéras qu'il y a fait représenter sont au nombre de quatre : *les Monténégrins*, à l'Opéra-Comique, en 1849; *le Château de Barbe-Bleue*, au même théâtre, en 1851 ; *le Maître chanteur*, au Grand-Opéra, en 1853, et *Ivonne*, à l'Opéra-Comique, en 1859. Ce fut surtout la première des partitions qui établit la réputation du maître belge. Indépendamment de ces œuvres dramatiques, Limnander a écrit plusieurs ouvrages symphoniques, des chœurs pour voix d'homme et un certain nombre de morceaux de musique religieuse. Limnander est né à Gand le 22 mai 1814.

TERRY (Jean-Léonard), né à Liège le 13 février 1816, correspondant de l'Académie de Belgique, second grand prix de composition en 1845, professeur de chant au Conservatoire de Liège, compositeur et musicologue, a publié des recueils de mélodies, des chœurs, d'autres œuvres vocales encore et un recueil d'*Anciennes œuvres* (inédites) *de l'école musicale liégeoise*.

Gregoir (Édouard-Georges-Jacques), compositeur et musicologue, est né à Turnhout le 7 novembre 1822 ; il est auteur de nombreux écrits sur la musique et surtout sur les musiciens belges.

Les principales compositions de M. Gregoir consistent en un opéra-comique flamand, un oratorio, plusieurs drames lyriques et une ouverture.

Franck (César-Auguste), né à Liège le 10 décembre 1822, ancien élève et lauréat du Conservatoire de cette ville, professeur d'orgue au Conservatoire de Paris, a acquis en France, à Paris surtout, une certaine notoriété comme compositeur de musique religieuse.

Miry (Charles), sous-directeur du Conservatoire de Gand, inspecteur du chant dans les écoles communales de cette ville, est né à Gand le 14 août 1823. Miry, l'un de nos compositeurs les plus estimés et les plus populaires, a fait son éducation musicale au Conservatoire de Gand, sous la direction de Mengal. On a vu plus haut l'action importante qu'il a exercée sur les progrès de cette école. Auteur très fécond, il a écrit, jusqu'à ce jour, seize opéras et trois ballets qui, à deux exceptions près, ont tous été représentés. Fait digne de remarque, c'est en Belgique même que ces ouvrages se sont produits. Miry est le premier, parmi nos musiciens, qui ait composé des opéras sur texte flamand. Il s'est surtout rendu populaire par la publication de petites pièces dramatiques, de scènes enfantines, de chœurs et de chants divers, destinés aux écoles et qui se sont répandus dans le pays tout entier. Les principaux opéras de Miry sont : *Brigitte,* représenté au théâtre Minard de Gand, en 1847; *la Lanterne magique,* représentée en 1854 au grand théâtre de Gand et à celui de la Monnaie, à Bruxelles; *Bouchard d'Avesnes,* grand-opéra en cinq actes, représenté en 1864 aux mêmes théâtres; *Marie de Bourgogne,* opéra flamand, représenté à Gand en 1866; *Franz Ackerman,* autre opéra flamand, représenté au Théâtre national, à Bruxelles, en 1867, et, enfin, *de Dichter en zijn Droombeeld,* grand-opéra,

non encore représenté, dont le poème est du célèbre romancier flamand Henri Conscience.

Rongé (Jean-Baptiste), né à Liège le 1er avril 1825, membre de la commission administrative du Conservatoire de Liège, second prix du grand concours de composition de 1851, a composé des œuvres vocales et symphoniques; il a publié, en collaboration avec M. André Van Hasselt, des traductions françaises en vers rythmés des principaux opéras allemands.

Van Elewyck (chevalier Xavier), docteur en sciences politiques et administratives, membre de l'Académie de Sainte-Cécile de Rome, maître de chapelle de la collégiale de Saint-Pierre à Louvain, est un de nos plus savants musicologues. Il a publié, entre autres, une *Histoire de l'orgue* et divers écrits sur la musique religieuse où l'on reconnaît un sérieux esprit de recherche et le soin minutieux des investigations qui y ont présidé. M. Van Elewyck a aussi composé un certain nombre de motets. Il est né à Ixelles (Bruxelles) le 24 avril 1825.

Stadtfeld (Joseph-François-Alexandre), né à Wiesbaden le 27 avril 1826, naturalisé Belge, est mort à Uccle (près Bruxelles) le 4 novembre 1853. Ce jeune compositeur, premier prix du grand concours de composition musicale en 1849, donnait les plus hautes espérances; il a laissé un opéra inachevé, *Hamlet*, une messe, un *Te Deum*, plusieurs ouvertures et d'autres compositions qui dénotent une nature riche et puissante.

Vanderstraeten (Edmond), né à Audenarde le 3 décembre 1826, est l'auteur de nombreux travaux sur la musique et surtout sur les musiciens belges. Son ouvrage le plus important : *la Musique aux Pays-Bas avant le* XIXe *siècle*. est le fruit de recherches érudites.

Gevaert (François-Auguste), directeur du Conservatoire de Bruxelles, maître de chapelle du Roi, membre de l'Académie de Belgique et de l'Institut de France, ancien directeur

de la musique à l'Opéra de Paris, etc., etc., est né à Huysse (village de la Flandre orientale situé entre Gand et Audenarde) le 31 juillet 1828.

Parmi nos compositeurs modernes, Gevaert est sans conteste celui qui, avec Grisar, s'est acquis la notoriété la plus haute et la plus étendue. On trouvera superflu que je rappelle ici la brillante carrière remplie par l'éminent maître belge à Paris, où il a eu sept opéras représentés avec succès; plusieurs de ces ouvrages tels que : *Georgette, le Billet de Marguerite, Quentin Durward,* sont restés au répertoire.

Non moins populaires sont ses chœurs pour voix d'hommes et ses cantates, parmi lesquelles il convient de citer surtout son *Jacques Van Artevelde,* qui peut être considéré comme un modèle du genre. Toutes ces œuvres sont publiées, ainsi que deux autres opéras, *Hugues de Somerghem,* représenté à Gand en 1848, et *la Comédie à la ville,* représentée dans la même ville également en 1848 et à Bruxelles en 1852. Gevaert a publié, en outre, un certain nombre de motets, une *Messe de Requiem,* une fantaisie pour orchestre (*sur des motifs espagnols*) et quantité d'autres productions.

Quelle que soit la renommée que les compositions de Gevaert ont attachée à son nom, elle est dépassée encore par celle que lui valent ses écrits sur la musique. Des travaux sur les anciens contrapontistes belges et sur l'époque de la Renaissance avaient, depuis nombre d'années déjà, fait connaître sa vaste et profonde érudition; son *Traité d'instrumentation* (Gand, 1864) avait fait voir toute l'étendue de ses connaissances pratiques. L'*Histoire et théorie de la musique de l'antiquité* a placé l'illustre musicien belge au premier rang parmi les musicologues de l'époque actuelle. Cet ouvrage, non moins remarquable au point de vue de la philologie qu'à celui de la musique même, fait, en quelque façon, revivre l'art éteint des Hellènes dans toutes ses parties, avec ses théories, sa pratique et son histoire.

Je complète cette notice par la liste des opéras de Gevaert représentés à Paris; la voici : *Georgette,* au théâtre Lyrique, le 27 novembre 1853; *le Billet de Marguerite,* au même théâtre, le 7 octobre 1854; *les Lavandières de Santarem,* id.,

le 28 octobre 1855; *Quentin Durward,* à l'Opéra-Comique, le 25 mars 1858; *le Diable au Moulin,* au même théâtre, le 13 mai 1859; *Château-Trompette,* id., le 23 avril 1860; *le Capitaine Henriot,* id., le 29 décembre 1864. Un opéra-comique en deux actes, *les Deux Amours,* a été, en outre, représenté pour la première fois au théâtre de Bade, le 31 juillet 1861.

Jouret (Léon), né à Ath le 17 octobre 1828, professeur au Conservatoire de Bruxelles, compositeur élégant, est surtout populaire en Belgique par des chœurs pour voix d'hommes, très répandus parmi nos sociétés chorales. Il est l'auteur de deux opéras : *Quentin Metsys* et le *Tricorne enchanté,* qui ont été exécutés au *Cercle artistique et littéraire* de Bruxelles respectivement en 1865 et en 1868, et y ont obtenu de véritables succès. Malgré cette réussite éclatante, Jouret s'est constamment refusé à donner ces œuvres au théâtre. On a aussi de lui un nombre assez important de mélodies gracieuses et distinguées, des psaumes, des motets, une *Cantate pour le jour de Pâques,* une messe, etc.

Lassen (Edouard), maître de chapelle du duc de Saxe-Weimar, premier grand prix de composition en 1851, est né à Copenhaghe le 13 avril 1830 et naturalisé Belge. Il a fait ses études au Conservatoire de Bruxelles. Deux opéras, *les Fiançailles du Landgrave Louis,* en 1857, et *Frauenlob,* en 1860, représentés avec grand succès en Allemagne, lui ont valu, dans cette contrée, une réelle renommée, que de nombreuses compositions vocales et instrumentales, entre autres un oratorio, plusieurs cantates, deux symphonies, des ouvertures, des mélodies vocales, etc., ont encore consolidée. Aussi Lassen occupe-t-il aujourd'hui un rang élevé parmi les compositeurs allemands, tandis que son remarquable talent jette le plus vif éclat sur l'école belge.

Riga (François) est né à Liège le 21 janvier 1831. Après avoir reçu les premières notions musicales de M. Duguet, excellent musicien liégeois, maître de chapelle et organiste de la cathédrale, Riga vint à Bruxelles, où il fit ses études d'harmonie, de composition et d'orgue au Conservatoire. Devenu

en 1852 maître de chapelle de l'église des Minimes, il fonda un cercle choral, *la Cecilia*, destiné à l'interprétation des œuvres religieuses des compositeurs belges et qui rendit des services signalés. Riga a publié déjà un nombre assez important de compositions religieuses, parmi lesquelles une messe et un *Te Deum*. On a aussi de lui trois ouvertures, plusieurs cantates et des chœurs pour voix d'hommes que chantent toutes nos sociétés chorales ; l'un de ces chœurs, *le Tournoi*, œuvre distinguée, a été composé pour le grand concours international de 1880.

Meerens (Charles) s'est avantageusement fait connaître comme écrivain sur la musique et comme acousticien. Il est né à Bruges le 26 décembre 1831.

Mertens (Joseph), né à Anvers le 17 février 1834, est l'un des rares compositeurs belges qui ont obtenu des succès réels au théâtre en Belgique. Mertens avait d'abord cultivé la musique en amateur; excellent violoniste, il avait fait ses études au Conservatoire de Bruxelles. Des revers de fortune lui firent prendre la carrière artistique. Il réussit alors brillamment comme virtuose et fut attaché à l'école de musique d'Anvers en qualité de professeur de violon. En même temps, il s'adonnait à la composition musicale. Cependant son talent de compositeur était resté ignoré, lorsque l'une de ses œuvres, un opéra, *Liederik*, obtint une réussite éclatante au théâtre flamand d'Anvers (le 21 août 1875). Le succès fut tel, que l'ouvrage de Mertens se répandit rapidement en Hollande, où il fut représenté sur les principales scènes lyriques, et qu'en 1877, le théâtre de La Haye donnait un nouvel ouvrage du compositeur anversois, *De Zwarte Kapitein* (*le Capitaine noir*), opéra historique en trois actes et quatre tableaux. Bien qu'ayant abordé assez tard la carrière de compositeur, Mertens a déjà beaucoup produit : on a de lui neuf opéras, desquels cinq ont été représentés, plusieurs cantates, des chœurs, de nombreuses mélodies pour voix et plusieurs compositions instrumentales.

Benoit (Pierre-Léonard-Léopold), directeur et fondateur du Conservatoire flamand d'Anvers, correspondant de l'Aca-

démie de Belgique, premier grand prix de composition de 1857, est né à Harlebeke (Flandre occidentale), le 17 août 1834. De même que Lassen, c'est au Conservatoire de Bruxelles que le maître flamand a fait ses études musicales. Il avait commencé sa carrière à Paris, où il avait même dirigé, en 1862, l'orchestre des Bouffes-Parisiens. Mais, poussé par ses aptitudes et ses tendances, il revint bientôt au pays natal et s'y fit connaître d'abord par une *Quadrilogie religieuse*, composée d'une *Cantate de Noël*, d'une *Messe solennelle*, d'un *Te Deum* et d'un *Requiem*, laquelle obtint un très grand succès et rangea d'emblée son auteur au rang de nos meilleurs compositeurs.

A la suite de cette réussite, Benoît s'est placé à la tête du mouvement musical flamand, auquel il a imprimé une extrême activité. Outre la *Quadrilogie*, les principales œuvres de Benoît sont trois grands oratorios sur des sujets profanes, avec texte flamand : *Lucifer*, *de Schelde* (*l'Escaut*) et *de Oorlog* (*la Guerre*), remarquables par un profond sentiment poétique et par une réelle puissance de conception. Le vaillant chef de la jeune école flamande, l'un de nos compositeurs les plus féconds, est également auteur de deux opéras flamands, *het Dorp in 't gebergte* (*le Village dans les montagnes*) et *Isa*, représentés à Bruxelles, le premier en 1857, le second en 1867; d'un drame religieux, *l'Église militante, souffrante et triomphante;* d'un oratorio français, *Prométhée;* d'un opéra français, *le Roi des Aulnes*, non représenté; de la musique de deux drames historiques, *la Pacification* et *Charlotte Corday ;* de nombreuses cantates composées pour diverses circonstances, parmi lesquelles sa cantate *Rubens*, œuvre de haute valeur, a réussi avec un éclat incontesté, et enfin d'un nombre important d'autres compositions vocales et instrumentales.

Stoumon (Oscar) est né à Liège le 20 août 1835. Compositeur et littérateur dramatique très fécond, a eu quinze pièces représentées en Belgique, desquelles cinq opéras, sept ballets et trois comédies. Il est actuellement directeur du théâtre de la Monnaie.

Van Wilder (Jérôme-Albert-Victor), connu en France sous le nom de Wilder, écrivain sur la musique, docteur en philosophie et en droit, a fait d'excellentes études musicales au Conservatoire de Gand. Il est l'auteur de fort bonnes traductions françaises d'œuvres des maîtres allemands et italiens. Attaché aujourd'hui à la rédaction du *Ménestrel,* il a publié dans ce journal des études sur les ouvrages et la vie de plusieurs grands compositeurs, études qui ont été très remarquées. M. Van Wilder est né à Gand le 21 août 1835.

Radoux (Jean-Théodore), directeur du Conservatoire de Liège, membre de l'Académie de Belgique, premier prix au grand concours de composition de 1859, est né à Liège le 9 novembre 1835. Il a eu deux opéras représentés, l'un, *le Béarnais,* en 1869, à Liège et à Bruxelles; l'autre, *la Coupe enchantée*, à Bruxelles en 1871. Il est également l'auteur d'un *Te Deum* commandé par le Gouvernement belge en 1861 et exécuté à l'église Sainte-Gudule, à Bruxelles, pour l'anniversaire de la naissance du Roi. Outre ces œuvres capitales, Radoux a produit un certain nombre de compositions vocales et instrumentales, parmi lesquelles une cantate, *Caïn*, a été écrite pour le festival de Liège, en 1877. J'ai déjà parlé de cette fête, que M. Radoux a dirigée avec infiniment de talent. Au festival national de 1880, M. Radoux a fait entendre une cantate (*Patrïa*), qui lui avait été commandée par le Gouvernement et qui a obtenu un succès marqué; cette œuvre, empreinte d'un vif sentiment poétique, est l'une des meilleures productions du maître liégeois.

Conrardy (Jules), né à Liège le 27 janvier 1836, second grand prix de composition en 1857, a fait représenter sur les théâtres de sa ville natale cinq opéras-comiques qui ont été accueillis avec faveur. Il est professeur d'harmonie au Conservatoire de Liège.

Van Geluwe (Léon), directeur du Conservatoire de Bruges, second grand prix de composition en 1867, est né à Wanneghem-Lede (Flandre orientale) le 15 septembre 1837. Il a fait ses études musicales au Conservatoire de Gand et est l'auteur

d'un oratorio, *Venise sauvée*, de plusieurs cantates et d'autres œuvres vocales et instrumentales.

Dupont (Henri-Joseph), né à Ensival le 3 janvier 1838, professeur au Conservatoire de Bruxelles, compositeur de mérite, premier grand prix de composition en 1863, s'est surtout fait connaître comme chef d'orchestre. Il est actuellement directeur des Concerts populaires de Bruxelles, chef d'orchestre du théâtre de la Monnaie et de l'*Association des Artistes musiciens*, dans la même ville.

Van den Eeden (Jean-Baptiste), né à Gand en 1842, ancien élève du Conservatoire de cette ville, premier grand prix de composition en 1869, est depuis deux ans directeur de l'Académie de musique de Mons. Cet artiste, qui marque parmi nos jeunes compositeurs, a déjà produit plusieurs œuvres musicales non sans importance, entre autres un oratorio, *Brutus*.

Van Duyse (Florimond), fils du célèbre poète flamand, Prudens Van Duyse, est né à Gand en 1843. Ancien élève du Conservatoire de cette ville, il avait étudié le droit conjointement avec la musique et était avocat au barreau de Gand. Nommé depuis peu auditeur militaire, il ne s'occupe plus de musique qu'en amateur. Cependant, heureusement doué pour la composition, il avait écrit plusieurs opéras, dont deux ont été représentés à Gand avec succès : *Teniers te Grimberge* (*Teniers à Grimberge*), en 1860, et *le Médaillon de Marguerite*, en 1861. Le poème du premier de ces ouvrages était de Prudens Van Duyse. Outre ces œuvres de théâtre, Florimond Van Duyse a produit d'autres ouvrages, parmi lesquels deux cantates exécutées avec succès en 1881, l'une aux fêtes de Gand, l'autre à Bruxelles, lors de la fête donnée à Conscience. En 1873, il a remporté le second prix au grand concours de composition musicale.

Huberti (Gustave), né à Bruxelles le 14 avril 1843, premier grand prix de composition en 1865, ancien directeur de l'Académie de musique de Mons, actuellement inspecteur de la musique dans les écoles communales d'Anvers, s'est

fait avantageusement connaître par diverses compositions vocales et instrumentales, notamment par un oratorio flamand, *le Dernier rayon du soleil.*

Rüfer (Philippe-Barthélemy), né à Liège le 7 juin 1844, jeune compositeur très fécond, poursuit une honorable carrière en Allemagne, où il a produit de nombreuses œuvres instrumentales, estimées en cette contrée : des ouvertures, des sonates, des quatuors, etc. Rüfer a obtenu une mention honorable au grand concours de composition de 1865.

Hutoy (Eugène), fondateur et directeur des Concerts populaires de Liège, professeur au Conservatoire de cette ville, est né à Liège le 2 juillet 1844. Il a eu deux opéras représentés dans sa ville natale, l'un en 1872, l'autre en 1874.

Balthazar-Florence (Henri-Mathias) est né à Arlon le 21 octobre 1844. On lui doit d'assez nombreuses compositions de différents genres, entre autres un opéra, *Une Croyance bretonne*, représenté au théâtre de la Monnaie, et un concerto de violon exécuté récemment à Paris avec un succès marqué.

Mathieu (Émile), né à Lille le 16 octobre 1844, de parents belges, a remporté, en 1869, le second grand prix de composition; un rappel de la même distinction lui a été décerné en 1871. Compositeur de talent très sérieux, Mathieu a eu deux opéras représentés au théâtre de la Monnaie à Bruxelles, le dernier, récemment, avec un succès très prononcé.

Waelput (Philippe-Henri), né à Gand le 26 octobre 1845, premier grand prix de composition en 1867, compte parmi les meilleurs de nos jeunes compositeurs. Il a écrit plusieurs symphonies, des concertos pour divers instruments, des cantates, des chœurs, des mélodies en assez grand nombre, qui dénotent chez leur auteur une habileté technique, une sûreté de main peu commune aujourd'hui chez nous. Waelput est aussi un chef d'orchestre très capable.

Servais (Franz), fils du célèbre violoncelliste de ce nom, est né à Saint-Pétersbourg le 19 mars 1846. Bien qu'au début de sa carrière, le jeune compositeur a déjà beaucoup produit.

Ses ouvrages, parmi lesquels on doit citer un poème symphonique, *la Vie humaine*, des chœurs religieux, des recueils cycliques de mélodies, permettent de lui présager une grande carrière. En ce moment, il achève un grand-opéra en trois actes, *l'Apollonide*.

Tilman (Alfred), né à Bruxelles le 3 février 1848, a remporté le second grand prix de composition au concours de 1875. Ce jeune compositeur a écrit d'assez importantes compositions religieuses et des chœurs pour voix d'homme qui ont déjà appelé sur lui l'attention du public.

Tinel (Edgar), jeune compositeur de beaucoup d'avenir, est né à Sinay le 27 mars 1854. Il a déjà publié d'assez nombreuses œuvres pour piano et des mélodies pour chant où se manifeste une heureuse organisation. M. Tinel vient de succéder à Lemmens en qualité de directeur de l'École de musique religieuse de Malines.

Avant de terminer l'énumération de nos musicologues et de nos principaux compositeurs, j'aurais dû mentionner ceux de nos grands virtuoses qui ont écrit pour leur instrument des œuvres de réelle valeur musicale, tels que Vieuxtemps, de Bériot, Auguste Dupont, Servais, Lemmens. Pour éviter les doubles emplois, je ne parlerai d'eux qu'en m'occupant de nos instrumentistes. Toutefois, il est deux noms qui doivent encore trouver place ici : celui de M. Joseph Grégoir, pianiste-compositeur, né à Anvers le 18 janvier 1817, lequel a composé, en collaboration avec Servais, de nombreuses fantaisies pour piano et violoncelle, très recherchées par les amateurs de ce genre de musique; et celui de M. Victor Mahillon, l'un de nos plus savants facteurs d'instruments à vent, qui, par son excellent ouvrage, *Éléments d'acoustique musicale* (Bruxelles, 1874), mérite d'être placé au nombre de nos bons écrivains de la musique.

NOS INSTRUMENTISTES ET NOS CHANTEURS.

Les violonistes.

Andries (Jean), né à Gand le 25 avril 1798, mort en la même ville le 21 janvier 1872. Dès la fondation du Conservatoire de Gand, en 1835, il y avait été professeur de violon et d'ensemble instrumental. A la mort de Mengal, en 1851, il devint directeur du même établissement; il reçut l'éméritat en 1857. Andries a écrit un certain nombre de pièces pour le violon et le violoncelle et publié un *Aperçu historique de tous les instruments* et un *Précis de l'histoire de la musique*.

Wéry (Nicolas-Lambert), né à Huy le 9 mai 1789, est mort à Bande (Luxembourg) le 6 octobre 1867. Il était professeur de violon à l'ancienne École de musique de Bruxelles et est resté ensuite attaché au nouveau Conservatoire. Parmi les nombreux élèves qu'il a formés, il faut citer J.-B. Colyns, l'un des virtuoses les plus marquants de la jeune école belge. Wéry était élève de Baillot.

Meerts (Lambert), né à Bruxelles le 6 janvier 1800, élève d'Habeneck et de Lafont, professeur au Conservatoire de Bruxelles, est auteur d'études de violon remarquables au point de vue du mécanisme de l'archet; il est décédé à Bruxelles le 11 mai 1863.

De Bériot (Charles-Auguste), membre de l'Académie de Belgique, professeur au Conservatoire de Bruxelles, le plus célèbre de nos virtuoses, est né à Louvain le 20 février 1802. De Bériot a composé onze concertos, joués par tous les violonistes, une sonate, de nombreuses fantaisies et une excellente méthode de violon. En 1835, il devint l'époux de la célèbre cantatrice Mme Malibran; frappé de cécité dans les dernières années de sa vie, il est mort à Bruxelles le 8 avril 1870.

Ghys (Joseph), né à Gand en 1804, décédé à Saint-Pétersbourg en 1848, était élève de Lafont. Il a beaucoup voyagé, surtout en Allemagne et en Russie, et a obtenu partout de brillants succès.

Hauman (Théodore), né à Gand le 3 juillet 1808, mort à Bruxelles en 1878, l'un des violonistes qui ont illustré l'école belge. Il était élève de Snel.

Artot (Alexandre-Joseph Montagney, dit), né à Bruxelles le 25 janvier 1815, a reçu également de Snel les premières leçons; entré ensuite, en 1824, au Conservatoire de Paris, il y devint l'élève de Kreutzer aîné, puis d'Auguste Kreutzer. Artot est mort à Ville-d'Avray, près de Paris, le 20 juillet 1845.

Prume (François-Hubert), professeur au Conservatoire de Liége, naquit à Stavelot le 3 juin 1816. Il avait commencé ses études au Conservatoire de Liége, sous la direction de M. Wanson, et les termina à celui de Paris, où il fut élève d'Habeneck; il est mort à Paris le 5 juin 1863.

Wilmotte (Charles) est né à Landen en 1816; il a fait ses études au Conservatoire de Liége. Après avoir fourni une carrière brillante, il s'est établi à Anvers et n'a plus fait de la musique qu'en amateur. Wilmotte possède une très précieuse collection d'instruments à archet.

Dubois (Amédée) est né à Tournai le 17 juillet 1818 et y est décédé le 1er octobre 1865. Il avait fait ses études au Conservatoire de Bruxelles, auprès de Wéry, et était directeur de l'Académie de musique de Tournai.

Léonard (Hubert), l'un de nos plus grands violonistes, né à Bellaire le 7 avril 1819, ancien professeur au Conservatoire de Bruxelles, a fait ses études au Conservatoire de Paris, sous la direction d'Habeneck. Il a composé, entre autres, six concertos, œuvres gracieuses et très estimées. En 1851, Léonard a épousé Mlle Antonina di Mendi, cantatrice espagnole distinguée, nièce de Manuel Garcia.

Vieuxtemps (Henri), l'un des Belges modernes les plus illustres, est né à Verviers le 17 février 1820 et mort à Mustapha (Alger) le 6 juin 1881. Il fut élève de De Bériot, mais ne tarda pas à devenir le chef d'une nouvelle école de violon, école remarquable par le coloris du style et l'extrême développement de la virtuosité. Compositeur de haut mérite,

Vieuxtemps a écrit quatre concertos, une sonate, de nombreuses fantaisies et plusieurs morceaux pour orchestre. Ses concertos le placent au premier rang parmi nos meilleurs compositeurs. Pendant deux ans (de 1872 à 1874), Vieuxtemps a dirigé les Concerts populaires de Bruxelles. Il était membre de l'Académie de Belgique depuis 1845 et professeur au Conservatoire de Bruxelles.

Dupuis (Jacques), né en 1830 à Liége, où il est mort le 20 juin 1870. Il était professeur au Conservatoire de cette ville.

Leenders (Maurice-Gérard-Hubert), né à Venloo le 9 mars 1833, élève de Léonard, est actuellement directeur de l'Académie de musique de Tournai.

Colyns (Jean-Baptiste), professeur au Conservatoire de Bruxelles, est né à Bruxelles le 25 novembre 1834. Il est élève de Wéry et a eu de grands succès à Paris, en Angleterre, en Allemagne et en Hollande. Colyns s'est aussi fait connaître comme compositeur et a donné au théâtre de la Monnaie un petit opéra, *Sir William*, qui a été accueilli avec faveur par le public.

A ces noms, il convient d'ajouter ceux de MM. Jehin-Prume, de Spa, et Martin Marsick, de Liége, deux virtuoses de grand talent, M. Marsick surtout, qui est l'un des plus brillants violonistes belges de la nouvelle école.

Les violoncellistes.

Servais (Adrien-François), né à Hal le 7 juin 1807, décédé en cette ville en 1866, est, avec De Bériot et Vieuxtemps, l'un des plus illustres virtuoses des temps modernes. Servais était professeur au Conservatoire de Bruxelles. La commune de Hal lui a érigé une statue sur la place publique de la ville. Il a composé quatre concertos pour violoncelle qui, pour n'être point écrits dans une forme très classique, ne sont pas moins des œuvres de grand effet et qui font partie du répertoire de tous les violoncellistes.

De Munck (François), professeur au Conservatoire de Bruxelles, a été élève de Plateel. Il naquit à Bruxelles le 28 février 1815, et y est décédé le 6 octobre 1854.

Batta (Alexandre) est né à Maestricht, de parents belges, le 9 juillet 1816; il est également élève de Plateel.

Paque (Guillaume), né à Bruxelles le 24 juillet 1825, élève du Conservatoire de Bruxelles, a été violoncelle solo à l'opéra italien de Barcelone et professeur au Conservatoire d'Isabelle la Catholique, en la même ville. Il s'établit ensuite à Londres (en 1850), où il est mort le 3 mars 1876.

De Munck (Ernest), né à Bruxelles en 1841, fils du célèbre violoncelliste de ce nom, a fait ses études au Conservatoire de Bruxelles, d'abord sous la direction de son père, puis sous celle de Servais; il est actuellement attaché à la chapelle du duc de Saxe-Weimar en qualité de violoncelliste solo.

Deswert (Jules), né à Louvain le 15 août 1843, est élève de Servais. Deswert est établi en Allemagne, où il a acquis un renom considérable. Il a fait représenter avec succès, en 1878, au théâtre de Wiesbaden, un opéra intitulé : *les Albigeois*.

Fischer (Adolphe), né à Bruxelles en 1847, élève de Servais, virtuose de talent, a obtenu des succès marqués en France et en Allemagne. Il avait remporté, en 1866, au Conservatoire de Bruxelles le premier prix de violoncelle en partage avec Joseph Servais.

Servais (Joseph), fils de François Servais, né à Hal le 28 novembre 1850, l'un de nos virtuoses les plus justement renommés, est actuellement professeur au Conservatoire de Bruxelles.

Les pianistes, les organistes et les harpistes.

Pleyel (Mme Marie-Félicité-Denise) naquit à Paris le 4 septembre 1811, d'un père belge, M. Moke. Cette célèbre artiste, l'une des plus renommées de son temps, a fait ses études auprès de Jacques Herz et de Kalkbrenner; elle a été professeur de piano de la classe des demoiselles au Conservatoire de

Bruxelles. Elle est décédée à Saint-Josse-ten-Noode (Bruxelles) le 30 mars 1875.

Fauconier (Benoît-Constant), pianiste-compositeur non sans mérite, né à Fontaine-l'Évêque le 28 avril 1816, est élève de Michelot. Il a joui en Belgique d'un certain renom, que des succès en Allemagne avaient affermi, et a été attaché, en 1843, en qualité de maître de chapelle, à la maison du prince de Chimay. Fauconier a donné à l'Opéra-Comique un ouvrage en deux actes : *la Pagode.*

Franck (Joseph), organiste et compositeur, établi à Paris, est né à Liége en 1820. Il a écrit plusieurs œuvres religieuses et d'autres ouvrages pour orgue et pour piano.

Solvay (Théodore), né à Rebecq en 1821, est l'un des meilleurs pianistes sortis du Conservatoire de Bruxelles. Après avoir joui en Belgique d'une grande notoriété comme virtuose classique, il s'est entièrement voué au professorat, où il s'est créé une position exceptionnellement brillante.

Heyndericks (Maximilien) est né à Gand le 27 mars 1824. Il a fait toutes ses études musicales au Conservatoire de cette ville, auquel il est attaché depuis plus de trente-quatre ans en qualité de professeur de piano. Heynderickx a formé un grand nombre d'élèves, tous excellents pianistes. C'est un chef d'école d'un rare mérite.

Dupont (Auguste), né à Ensival le 9 février 1828, professeur de piano au Conservatoire de Bruxelles. Pianiste d'une valeur exceptionnelle et jouissant d'une renommée très étendue, même au delà de nos frontières, Dupont est le chef d'une école de piano très individuelle. Il a écrit, entre autres, deux concertos pour piano et orchestre, qui placent leur auteur parmi nos bons compositeurs.

De Bériot (Charles-Wilfrid), fils de l'illustre violoniste de ce nom et de la Malibran, est né à Paris le 12 février 1833. Pianiste très distingué, il s'est fait à Paris, où il est établi, une sérieuse réputation comme virtuose et comme compositeur.

Lemmens (Jacques-Nicolas), ancien professeur d'orgue au Conservatoire de Bruxelles, puis directeur de l'École de musique religieuse de Malines, est né à Zoerle-Parwys (province d'Anvers) le 3 janvier 1823, et décédé à Malines au mois de février 1881. Il a étudié l'orgue au Conservatoire de Bruxelles sous la direction de Girschner, et a publié pour cet instrument des compositions nombreuses et estimées.

Tilborghs (Joseph), né à Calmpthout (province d'Anvers) le 28 septembre 1830, élève de Lemmens, est actuellement professeur d'orgue au Conservatoire de Gand.

Mailly (Alphonse), né à Bruxelles le 27 novembre 1833, ancien élève de Girschner, virtuose brillant et renommé, est professeur d'orgue au Conservatoire de Bruxelles. Il a formé de nombreux élèves, avantageusement placés en France, en Hollande et en Belgique.

Godefroy (Dieudonné-Joseph-Guillaume-Félix), né à Namur le 24 juillet 1818, harpiste très célèbre, est élève de Naderman, du Conservatoire de Paris. Son frère, Jules-Joseph Godefroy, est également un harpiste de talent.

Hasselmans (Alphonse) est un harpiste distingué, qui s'est fait quelque réputation en France et en Belgique.

Je ne puis terminer cette partie de la liste de nos musiciens marquants sans mentionner encore quelques-uns de nos meilleurs instrumentistes qui ne rentrent pas dans le cadre des catégories précédentes. Tels sont : M. Blaes (Arnold-Joseph), le célèbre clarinettiste, qui est né à Bruxelles le 1er décembre 1814 et a été professeur au Conservatoire de cette ville; M. Dumon (Jean), né à Ostende, flûtiste d'un rare mérite, actuellement professeur au même Conservatoire, et M. Léonard (Adolphe), flûtiste également distingué, qui est né à Jumet. Tel est aussi M. Radoux (Toussaint), de Liége, professeur au Conservatoire de cette ville, directeur de la Société chorale *la Légia*, le corniste le plus remarquable de notre pays.

Les chanteurs.

Sans doute, la renommée de nos chanteurs n'égale point celle de nos grands instrumentistes. Ainsi, tandis que De Bériot et Vieuxtemps sont au moins aussi célèbres que Joachim, que François Servais est certes plus populaire que Piatti, nous n'avons pas de virtuoses du chant que nous puissions opposer à Faure, à la Patti, à la Nilsson. Mais, s'ils brillent d'un moindre éclat, les noms de nos bons chanteurs ne sont pas moins très estimés à l'étranger, et nous avons vu, dans les grands théâtres de Paris, des artistes belges remplir souvent les premiers rôles et s'y faire acclamer.

C'est, au Grand-Opéra, Mme Gueymard (Pauline Lauters), de Bruxelles; Mme Marie Sass, de Deynze; Mlle Hamackers (Bernardine), de Louvain; Mme Padilla (Désirée Artot), née à Paris de parents belges, qui s'est, en outre, acquis une grande réputation en Allemagne; c'est M. Sylva (Éloi), de Grammont; M. Warot, de Verviers; M. Bouhy, également de Verviers; M. Wicart, de Tournai; c'est aujourd'hui Mlle Marie Leslino, une élève du Conservatoire de Bruxelles. A l'Opéra-Comique, il y a eu Mme Marie Cabel (Joséphine Dreulette), de Liège, et M. Masset (Nicolas), également de Liège, actuellement professeur au Conservatoire de Paris.

D'autres noms encore sont à citer à côté des précédents. Tels sont ceux de M. Evrardi (Camille Evrard), de Dinant, professeur au Conservatoire de Saint-Pétersbourg; de M. Agnesi (Léopold Agniez), chanteur du Théâtre-Italien de Londres, né à Erpent (province de Namur) en 1833, mort à Londres en 1875; Mme Vaucorbeil (Anna Sternberg), de Bruxelles, qui a obtenu de grands succès en Italie; M. Carman, de Liège, actuellement professeur au Conservatoire de Liège; M. Bonheur (Georges), professeur au Conservatoire de Gand, né à Paris de parents belges, l'un des meilleurs élèves du célèbre Lamperti; M. Warnots (Henri), professeur au Conservatoire de Bruxelles, et sa fille, Mlle Warnots (Elly), qui a été attachée au théâtre de la Monnaie, à Bruxelles, où elle a obtenu des succès marqués.

Quant à nos chefs d'orchestre, la plupart ont déjà été cités précédemment, et parfois même à plusieurs reprises. Il suffira donc, croyons-nous, pour clore cette nomenclature déjà bien longue, d'énumérer simplement ici ceux dont la notoriété est incontestable. Ils ne sont pas très nombreux, ce qui peut paraître étrange dans un pays qui fourmille d'excellents musiciens de tout genre. Voici leurs noms :

Charles-Louis Hanssens, Fétis, F.-A. Gevaert, Fr. Snel, Ch. Hanssens (aîné), Fr. Seghers, Mengal, Jean Hasselmans (le père du harpiste), Joseph Dupont, Louis Jahn, J.-B. Singelée, Lemaire, Toussaint Radoux, Henri Waelput.

A cette courte liste, il convient de joindre quelques-uns de nos chefs de musiques militaires qui se sont le plus avantageusement fait connaître et parmi lesquels je mentionnerai : MM. Valentin Bender, ancien chef de la musique du Roi; Staps, qui lui a succédé dans cet emploi; Panne, chef de la musique du régiment des carabiniers, et Labory, son successeur; Constantin Bender, chef de la musique du régiment des grenadiers; Van Kalk, ancien chef de la musique du 1er régiment de ligne; Ch. Simar[1], qui lui succéda au même régiment; Clément, ancien chef de musique au 12e régiment de ligne; E. Waucampt, chef de musique au 2e régiment de ligne [2]; et Van Heerzeele, ancien chef de musique militaire, actuellement directeur de l'*Harmonie communale* de Gand.

[1] M. Ch. Simar a deux fils qui marquent parmi les bons chefs de musiques militaires de notre pays.

[2] M. Waucampt a eu un opéra-comique, *le Cabaret de Ramponneau*, représenté avec succès aux théâtres de Liège et de Bruges.

Le lecteur a maintenant sous les yeux un tableau général des principaux faits relatifs à l'évolution de la musique dans notre pays durant le demi-siècle écoulé. C'est à lui de les juger, si, toutefois, il est possible de porter un jugement exempt de passion et de préjugés sur des choses en majeure partie contemporaines. Mais ce qu'il est permis de reconnaître et d'apprécier dès à présent, c'est l'extrême activité du mouvement musical, c'est l'extension donnée aux études, c'est le nombre toujours croissant d'artistes de valeur réelle et d'institutions consacrées à la musique. Aucun autre peuple, semble-t-il, ne présente un semblable spectacle. La Belgique devient une nation de musiciens.

Les fêtes jubilaires que nous avons célébrées l'an dernier ont mis en lumière toutes les forces vives du pays. Ce qui s'y est fait de musique est absolument incalculable. Outre les œuvres belges exécutées au festival de Bruxelles, qui formaient une sorte d'exposition rétrospective, il y a eu aussi celles qui avaient été commandées à nos compositeurs par le gouvernement : des cantates de Benoît, de Lassen, de Radoux, de Miry, de Samuel, des chœurs de Riga, de Tilman, des marches de Radoux, des ouvertures de Labory, de Van Heerzeele. Le public a fait à ces œuvres l'accueil le plus sympathique. A côté du festival, le *Concert national*, dirigé par M. Waelput, avait organisé, sous les auspices du Gouvernement, une série de séances où devaient se produire, en nombre respectable,

certaines compositions d'auteurs belges qui n'avaient pu trouver place aux programmes du festival, déjà tant encombrés : une seule de ces séances a pu avoir lieu.

De son côté, le Conservatoire de Bruxelles s'est associé aux festivités du cinquantenaire par un concert exceptionnel, où ont été inaugurées les nouvelles orgues de la grande salle et où l'*Ode à sainte Cécile,* de Haendel, a été exécutée avec cette perfection idéale qui est propre à l'orchestre et aux chœurs de notre première école de musique.

D'autre part, les concours de chant choral et de musique intrumentale ont attiré dans la capitale un nombre inusité de cercles musicaux. Pendant six semaines, on a été saturé de musique ; mais cette musique avait été composée par des Belges et c'étaient des Belges qui l'exécutaient. Comment blâmer un tel excès, comment s'en plaindre ? C'était l'incontestable preuve du développement énorme acquis par l'art musical dans le pays et, en même temps, la marque visible de l'exubérante vitalité de la nation.



APPENDICE



CONSERVATOIRE ROYAL DE BRUXELLES [1]

ADMINISTRATION.

M. F.-A. GEVAERT, directeur; M. JULES GUILLIAUME, secrétaire-trésorier; M. VERMANDELE, secrétaire adjoint; M. VAN LAMPEREN, bibliothécaire; M. VICTOR MAHILLON, conservateur du Musée instrumental; M. PLATEEL, chef de copie, conservateur des instruments et du matériel, régisseur des concerts.

Cette administration est placée sous le contrôle d'une commission de surveillance, dont voici la composition :

Président d'honneur : Le Bourgmestre de Bruxelles.

Président : Le Prince de CARAMAN-CHIMAY.

Vice-président : M. AD. LAVALLÉE.

Membres : MM. PIRON-VANDERTON, WIENER, ED. FÉTIS, EDM. MICHOTTE, BULS, DELECOSSE, AMELOT et LECLERCQ.

ORGANISATION DE L'ENSEIGNEMENT.

(31 décembre 1880.)

A. — ENSEIGNEMENT PRÉPARATOIRE.

Cours collectifs de solfège.

(*Jeunes gens.*)

Cours supérieur, professeur, M. VIENNE : 50 élèves ;
Moniteur, M. BAUVAIS : 18 élèves.
Cours élémentaire, professeur, M. VAN VOLXEM : 81 élèves.

[1] Cf. L'*Annuaire du Conservatoire royal de musique de Bruxelles* pour 1881. (Bruxelles, Merzbach et Falk.)

(*Jeunes filles.*)

Cours supérieur, professeur, M[lle] M. Tordeus : 60 élèves.
Cours élémentaire, professeur, M[me] Feignaert : 55 élèves.

Solfège individuel.

(*Jeunes gens.*)

Professeurs, M. Van Lamperen : 11 élèves, 5 auditeurs;
M. J. Deswert : 17 élèves.
Professeur adjoint, M. Demartin : 12 élèves, 4 auditeurs.

(*Jeunes filles.*)

Professeur, M[me] Lafaye : 27 élèves.

B. — ENSEIGNEMENT TECHNIQUE.

Chant en langue française.

Professeur, M. J. Cornélis (*cours mixte*) : 5 élèves (2 hommes, 3 jeunes filles), 5 auditeurs (2 hommes, 3 jeunes filles).
Monitrice, M[me] A. Cornélis (*jeunes filles*) : 7 élèves.
Professeur, M. H. Warnots (*cours mixte*) : 3 élèves (jeunes filles), 4 auditeurs (1 homme, 3 jeunes filles).
Même professeur (*cours payant*) : 3 élèves (jeunes filles).

Chant en langue italienne.

Professeur, M. Chiaromonte (*cours mixte*) : 2 élèves (jeunes filles), 5 auditeurs (jeunes filles).

Orgue et plain chant.

Professeur, M. Alphonse Mailly : 5 élèves, 1 auditeur.
Moniteurs, M. Ed. Samuel : 11 élèves;
M. Danneels : 10 élèves;
M. Coppens : 7 élèves;
M. Soubre : 6 élèves.

Piano.

(*Jeunes gens.*)

Professeur, M. de Zarembzki : 7 élèves, 1 auditeur.
Moniteurs, M. Dujardin : 5 élèves;
M. Kefer : 6 élèves.
Répétiteur, M. Mercier (*classe de clavier*) : 7 élèves, 7 auditeurs.

Piano.

(*Jeunes filles.*)

Professeur, M. Aug. Dupont : 7 élèves, 4 auditeurs.
Moniteur, M. Wouters : 7 élèves.
Même moniteur (*cours payant*) : 5 élèves.
Monitrices, Mlle Moriamé : 7 élèves;
Mlle Kesteloot : 8 élèves;
Mlle Rahder : 8 élèves.
Répétiteurs, Mme Vandenborren (*classe de clavier*) : 4 élèves;
Mme Govaerts-Vergauwen (*classe de clavier*) : 6 élèves.

Violon.

Professeur, M. Colyns : 10 élèves, 1 auditeur.
Moniteurs, M. Van Stynvoort : 14 élèves;
M. Houben : 7 élèves;
M. Vessière : 8 élèves.
Professeur adjoint, M. A. Cornélis : 8 élèves, 2 auditeurs.

Alto.

Professeur, M. Firket : 8 élèves, 2 auditeurs.
Moniteur, M. Agniez : 7 élèves.

Violoncelle.

Professeur, M. J. Servais : 7 élèves, 2 auditeurs.
Professeur adjoint, M. Jacobs : 8 élèves, 2 auditeurs.

Contrebasse.

Professeur, M. Vanderheyden : 5 élèves, 1 auditeur.

Flûte.

Professeur, M. Dumon : 6 élèves, 2 auditeurs.
Moniteur, M. Fontaine : 7 élèves.

Hautbois.

Professeur, M. Plétinckx : 8 élèves, 2 auditeurs

Clarinette.

Professeur, M. Poncelet : 7 élèves, 1 auditeur.
Moniteur, M. Belinfante : 7 élèves.

Basson.

Professeur, M. Neumans : 3 élèves, 1 auditeur.

Saxophone.

Professeur, M. Beeckman : 8 élèves, 4 auditeurs.

Cor.

Professeur, M. Merck : 5 élèves, 6 auditeurs.

Trompette et cornet à pistons.

Professeur, M. Duhem : 5 élèves, 6 auditeurs.

Trombone.

Professeur, M. Paque : 7 élèves, 1 auditeur.

Bugle et cornet à pistons.

Professeur intérimaire, M. Lecail : 6 élèves.

Ensemble vocal.

(Cours mixte.)

Professeur, M. Henri Warnots; professeur adjoint, M. Léon Jouret : 77 jeunes gens, 85 jeunes filles.

Ensemble instrumental.

Professeur, M. J.-B. Colyns; suppléant, M. Léon Jehin : 40 élèves.

Classe de quatuor d'instruments à archet.

Professeur adjoint, M. A. Cornélis : 18 élèves (9 violons, 4 altos, 5 violoncelles).

Musique de chambre avec piano.

(Jeunes filles.)

Professeur, M. Steveniers : 9 élèves, 2 auditeurs.

Contre-point et fugue.

Professeur, M. Kufferath : 8 élèves.

Harmonie.

(Cours d'harmonie théorique.)

Professeur adjoint, M. Léon Jehin : 12 élèves.

(Cours d'harmonie pratique écrite.)

Professeur, M. J. Dupont (*jeunes gens*) : 21 élèves.
Même professeur (*jeunes filles*) : 16 élèves.

(*Jeunes gens.*)

Moniteurs, M. Coppens : 7 élèves;
M. Dubois : 7 élèves ;
M. Degreef : 8 élèves.

(*Cours d'harmonie pratique réalisée sur le clavier.*)

(*Jeunes filles.*)

Monitrices, Mlle Bernstein : 4 élèves;
Mlle Wittmann : 8 élèves.

C. — ENSEIGNEMENT LITTÉRAIRE ET THÉATRAL.

Déclamation française.

(*Cours mixte.*)

Professeur, M. Quélus[1] : 10 élèves, 1 auditeur.
Moniteur, M. Vermandele : 20 élèves.

(*Jeunes filles.*)

Professeur, Mlle J. Tordeus : 16 élèves, 3 auditeurs.
Monitrices, Mlle Mahieux : 10 élèves;
Mlle Warnots : 8 élèves.

Langue et déclamation italiennes.

Professeur, Mlle Guerini : 15 élèves.

Au 31 décembre 1879, le nombre total des élèves aux cours susdits était de 476, dont 213 jeunes filles et 263 jeunes gens; au 31 décembre 1880, il était de 503, dont 209 jeunes filles et 294 jeunes gens.

D. — COURS DU SOIR ET DU DIMANCHE.

Pour les adultes (hommes).

Théorie musicale et solfège.

Professeur, M. Stengers : 85 élèves.

Solfège appliqué.

(*Étude des parties du chœur.*)

Professeur, M. Ed. Bauwens : 50 élèves.

Chant d'ensemble.

Professeur, M. Léon Jouret : 50 élèves.

1 Tout récemment, M. Quélus, ayant pris sa retraite, a été remplacé par M. Eugène Monrose.

Chant individuel.

Professeur, M. J. Cornélis : 8 élèves.

Déclamation française.

Professeur, M. Quélus : 15 élèves.

Déclamation néerlandaise.

Professeur, M. Hiel : 6 élèves.

Au 31 décembre 1880, le nombre des élèves inscrits aux classes du soir et du dimanche était de 114. Le total général des élèves du Conservatoire s'élevait donc au nombre de 617.

CONSERVATOIRE ROYAL DE LIÈGE [1]

COMMISSION ADMINISTRATIVE.

Président : M. Charles de Luesemans, gouverneur de la province.

Vice-président : M. G. Mottard-Bayet, bourgmestre de la ville.

Membres effectifs : MM. G. de Melotte, J. d'Andrimont, A. Gillon, J.-B. Rongé et A. Magis.

Membre honoraire : Baron C. Wetnall.

ADMINISTRATION.

Le directeur, M. Théodore Radoux ; un secrétaire-trésorier, M. Louis Vandenschilde, et un bibliothécaire.

ORGANISATION DE L'ENSEIGNEMENT.

(31 décembre 1879.)

A. — ENSEIGNEMENT PRÉPARATOIRE.

Cours collectifs de solfège [2].

(*Jeunes filles.*)

Professeurs, M. Jules Conrard : 67 élèves ;
M. E. Hutoy : 64 élèves.

Professeur adjoint, M. Delsemme : 38 élèves.

[1] Les renseignements relatifs au Conservatoire de Liège m'ont été fournis par M. Vandenschilde, secrétaire de l'établissement.

[2] Chacun des cours collectifs de solfège est divisé en deux sections.

(*Jeunes gens.*)

Professeurs, M. Dupuis : 85 élèves ;
M. Conrardy : 52 élèves.
Professeur adjoint, M. F. Duyzings : 79 élèves.

B. — ENSEIGNEMENT TECHNIQUE.

Chant.

(*Jeunes filles.*)

Professeur, M. T. Vercken : 8 élèves, 9 auditeurs.

(*Jeunes gens.*)

Professeur, M. J.-L. Terry : 8 élèves, 3 auditeurs.

Déclamation lyrique.

(*Cours mixte.*)

Professeur, M. Carman : 14 élèves.

Orgue.

Professeur, M. J. Duguet : 8 élèves, 1 auditeur.

Piano.

(*Jeunes filles.*)

Professeurs, M. J. Massart : 8 élèves, 1 auditeur ;
M. L. Henrotay : 8 élèves, 1 auditeur ;
M. J. Ghymers : 8 élèves, 1 auditeur ;
M. L. Donis : 8 élèves, 1 auditeur ;
Mlle L. Boltz : 8 élèves, 1 auditeur.
Professeur adjoint, Mlle Gillard-Labeye : 8 élèves, 1 auditeur.
Répétiteurs, Mlle David : 8 élèves, 1 auditeur ;
Mlle Falloise : 8 élèves, 1 auditeur ;
Mlle Heynberg : 8 élèves, 1 auditeur ;
Mlle Lefebvre : 8 élèves, 1 auditeur.

Piano.

(*Jeunes gens.*)

Professeur, M. F.-E. Ledent : 16 élèves, 2 auditeurs (répartis en deux cours différents).
Professeur adjoint, M. J. Lebert : 8 élèves, 1 auditeur.
Répétiteurs, M. Herman : 8 élèves, 1 auditeur ;
M. Defebve : 8 élèves, 1 auditeur ;
M. Delhougne : 8 élèves.

Violon.

Professeurs, M. R. Massart : 8 élèves, 2 auditeurs ;
M. D. Heynberg : 8 élèves, 2 auditeurs.
Répétiteurs, M. A. Lynen : 8 élèves ;
M. Bierna : 8 élèves, 1 auditeur ;
M. A. Marchot : 8 élèves, 1 auditeur.

Violoncelle.

Professeur, M. L. Massart : 8 élèves.
Répétiteur, M. F. Dressen : 3 élèves.

Contrebasse.

Professeur, M. V. Massart : 7 élèves.

Flûte.

Professeur, M. E. Tricot : 8 élèves, 2 auditeurs.

Hautbois et cor anglais.

Professeur, M. E. Bernard : 8 élèves.

Clarinette.

Professeur, M. G. Haseneier : 8 élèves, 2 auditeurs.
Répétiteur, M. Maggi : 7 élèves.

Basson.

Professeur, M. D. Gérome : 4 élèves.

Saxophone.

Professeur, M. G. Haseneier : 4 élèves.

Cor.

Professeur, M. Toussaint Radoux (aîné) : 8 élèves.
Répétiteur, M. Beghon : 6 élèves.

Trompette et cornet à pistons.

Professeur, M. D. Gérardy : 8 élèves, 1 auditeur.

Bugle et cornet à pistons.

Professeur adjoint, M. D. Meuron : 8 élèves.

Trombone.

Professeur, M. E. Daloze : 8 élèves.

Tuba.

Professeur, M. E. Daloze : 5 élèves.

Chant d'ensemble.

(*Jeunes filles.*)

Professeur, M. E. Hutoy : 45 élèves.

(*Jeunes gens.*)

Professeur, M. J. Delsemme : 42 élèves.

Ensemble instrumental.

Professeur, le directeur : 52 élèves.

Piano et archets.

(*Cours mixte.*)

Professeur, M. L. Massart : 22 élèves.

Composition.

Professeur, le directeur : 6 élèves.

Contre-point et fugue.

Professeur, le directeur : 6 élèves.

Harmonie.

(*Jeunes gens.*)

Professeur adjoint, M. S. Dupuis : 44 élèves.

Harmonie pratique.

(*Jeunes filles.*)

Professeur, M. Jules Conrardy : 14 élèves.

Lecture de la grande partition.

(*Cours mixte.*)

Professeur, M. Jules Conrardy : 19 élèves.

Au 31 décembre 1879, le nombre total des élèves aux cours susdits s'élevait à 429.

COURS DU SOIR.

Pour hommes (adultes).

Professeur, M. Toussaint Radoux (aîné) : 75 élèves.
Répétiteur, M. J. Delsemme : 59 élèves.

L'ensemble de l'enseignement comprend 57 cours, fréquentés par 563 élèves. Par suite de la fréquentation cumulative de plusieurs cours par les mêmes élèves, le total des inscriptions s'élevait, au 31 décembre 1879, à 1,107.

CONSERVATOIRE ROYAL DE GAND

COMMISSION DE SURVEILLANCE.

Président d'honneur : Le Bourgmestre de la ville de Gand ou son délégué [1].

Président : M. Gustave de Burbure de Wezenbeek.

Membres : MM. le chevalier Schoeteten de Tervaere (vice-président du conseil provincial), Wagener, Van Holebeke, Ghesquière (membres du conseil communal), Coevoet et G. Boddart.

ADMINISTRATION.

M. Ad. Samuel, directeur; M. Charles Miry, sous-directeur; M. Jules Bernard, secrétaire-trésorier, bibliothécaire; M. De Hoon, bibliothécaire adjoint, conservateur du matériel, régisseur des concerts.

ORGANISATION DE L'ENSEIGNEMENT.

(31 octobre 1881.)

A. — ENSEIGNEMENT PRÉPARATOIRE.

Solfège.

(*Demoiselles.*)

Cours supérieur, professeur, M. Nevejans : 10 élèves.
Cours moyen, professeur, M. Vandenheuvel : 21 élèves.
Cours élémentaires, professeur, M. Nevejans, 1er cours (2e année d'études) : 26 élèves; 2e cours (1re année d'études) : 19 élèves.
Cours préparatoires, monitrices, Mlle Durieux : 53 élèves;
Mlle Antheunis : 40 élèves;
Moniteurs, M. Van Boeckxsel : 22 élèves;
M. Bogaert : 38 élèves.

1 Le délégué du bourgmestre est actuellement M. Herremans, échevin de l'instruction publique et des beaux-arts.

(*Jeunes gens.*)

Cours supérieur, professeur, M. Édouard De Vos : 14 élèves.
Cours moyen, professeur, M. Vandenheuvel : 24 élèves.
Cours élémentaires, professeur, M. Nevejans, 1er cours (2e année d'études) : 36 élèves; 2e cours (1re année d'études) : 28 élèves;
Moniteur, M. Van Boeckxsel : 25 élèves.
Cours préparatoires, moniteurs, M. Van Boeckxsel : 43 élèves;
M. Bogaert : 44 élèves;
M. Lebrun : 48 élèves.
Cours spécial de solfège individuel (jeunes gens), répétiteur, M. Van Boeckxsel : 15 élèves;
Moniteur, M. Heckers : 17 élèves.
Cours de solfège pour adultes (cours du soir), professeur, M. Nevejans : 10 élèves.

B. — ENSEIGNEMENT TECHNIQUE.

Chant.

COURS DE CHANT EN LANGUES FRANÇAISE ET ITALIENNE.

(*Demoiselles.*)

Cours supérieur, professeur, M. Bonheur : 18 élèves.
Cours préparatoire, répétiteur, N. . . : 14 élèves.

(*Jeunes gens.*)

Cours supérieur, professeur, M. Bonheur : 14 élèves, 2 auditeurs.
Cours préparatoire, moniteur, M. Vanden Berghe : 9 élèves.

COURS DE CHANT EN LANGUE NÉERLANDAISE.

Professeur, M. Édouard De Vos : 9 élèves.

Orgue et plain-chant.

Cours supérieur, professeur, M. Tilborghs : 8 élèves.
Cours préparatoire, répétiteur, M. D'Hulst : 9 élèves.

Piano.

(*Demoiselles.*)

Cours supérieur, professeur, M. Heynderickx : 10 élèves, 4 auditeurs.
Cours moyen, professeur adjoint, Mme Delmelle-Maertens : 10 élèves.
Cours préparatoires, monitrices, Mlle Cornélis : 13 élèves;
Mlle Burton : 11 élèves;
Mlle Durieux : 24 élèves (2 cours différents, fréquentés chacun par 12 élèves);
Mlle Antheunis : 14 élèves.
Mlle Parez : 8 élèves.

Classes de clavier, répétiteur, M. Van Avermaete : 9 élèves.
Monitrice, Mlle Vanderwaerhede : 14 élèves.

(*Jeunes gens.*)

Cours supérieur, professeur, M. Heynderickx : 8 élèves.
Cours moyen, répétiteur, M. Fr. De Vos : 11 élèves.
Cours préparatoires, moniteurs, M. Bal : 10 élèves ;
M. Van Renterghem : 12 élèves.
Classe de clavier, répétiteur, M. Van Avermaete : 14 élèves.

Violon.

Cours supérieur, professeurs, M. Lagye : 5 élèves ;
M. Beyer : 8 élèves.
Cours préparatoires, répétiteurs, M. Duquesne : 22 élèves ;
M. De Ghendt : 25 élèves ;
M. Desmet : 18 élèves.

Ces trois cours sont dédoublés.

Alto.

Professeur, M. Beyer : 6 élèves.

Violoncelle.

Cours supérieur, professeur, M. Rappé : 9 élèves (cours dédoublé).
Cours préparatoire, moniteur, M. Lampens : 4 élèves.

Contrebasse.

Professeur, M. Warlimont : 7 élèves.

Flûte.

Professeur, M. Hutoy : 8 élèves.

Hautbois.

Professeur, M. Schidlik : 8 élèves.

Cor anglais.

Professeur, M. Schidlik : 3 élèves.

Clarinette.

Professeur, M. Vandergracht : 6 élèves ;
Moniteur, M. Verberckmoes : 6 élèves.

Basson.

Professeur, M. Blaes : 8 élèves.

Cor.

Professeur, M. Deprez : 6 élèves.

Trompette.

Professeur, M. Sauveur : 3 élèves.

Cornet à pistons et bugle.

Même professeur : 8 élèves.

Trombone.

Professeur, M. De Waele : 6 élèves.

Ensemble vocal.

(*Cours mixte.*)

Professeur, N.... : 125 élèves.

Ensemble instrumental.

Professeur, M. Lagye : 33 élèves.

Musique de chambre.

(*Cours mixte.*)

Professeur, M. Lagye : 25 élèves (5 demoiselles, 20 jeunes gens).

Composition.

Professeur, le directeur : 4 élèves.

Contrepoint.

Cours moyen et supérieur, professeur, le directeur : 10 élèves.
Cours préparatoire, répétiteur, M. D'Hulst : 8 élèves.

Accompagnement de la partition d'orchestre et de la basse chiffrée.

(*Demoiselles.*)

Professeur, le directeur : 6 élèves.

Harmonie théorique et pratique.

(*Demoiselles.*)

Professeur, M. Miry : 12 élèves.

(*Jeunes gens.*)

Même professeur : 21 élèves.

C. — ENSEIGNEMENT THÉATRAL ET LITTÉRAIRE.

Déclamation lyrique.

(*Cours mixte.*)

Professeur, M. Cabel : 12 élèves (5 demoiselles, 7 jeunes gens).

Études du répertoire.

(*Cours mixte.*)

Répétiteur, M. F. Devos : 13 élèves.

Déclamation néerlandaise.

(*Cours mixte.*)

Professeur, M. Block : 12 élèves.

Prononciation italienne.

Monitrice, Mlle Jeurissen : 8 élèves.

RÉCAPITULATION.

	Cours.	Élèves.
A. Enseignement préparatoire (solfège)	19	527
B. Enseignement technique :		
Chant	5	66
Orgue et plain-chant	2	17
Piano	15	168
Violon	8	78
Alto	1	6
Violoncelle	2	13
Contrebasse	1	7
Instruments à vent	10	62
Ensemble vocal	1	125
Ensemble instrumental	1	33
Musique de chambre	1	25
Composition et harmonie	6	61
C. Enseignement théatral et littéraire	4	45
	76 cours.	1,193 élèves.

Les registres matriculaires établissent qu'au 31 octobre 1881 le nombre des élèves était de 674. Le chiffre ci-dessus de 1,193 élèves, donné par l'addition des classes, provient de ce que les élèves, en grande partie, fréquentent au moins deux cours différents.

ÉCOLES DE MUSIQUE RECONNUES PAR L'ÉTAT.

Voici, d'après des documents officiels, la liste complète des communes qui, en 1880, possédaient une école de musique subventionnée par l'État :

Province d'Anvers : Anvers, Malines, Turnhout.

Province de Brabant : Assche, Genappe, Jodoigne, Lennick-Saint-Martin, Lennick-Saint-Quentin, Louvain, Nivelles, Perwez, Saint-Josse-ten-Noode et Schaerbeek, Tirlemont, Vilvorde, Vlesembeke, Woluwe-Saint-Étienne.

Province de Flandre occidentale : Beernem, Beveren lez-Roulers, Bruges, Courtrai, Cuerne, Deerlyk, Furnes, Ghistelles, Hooghlede, Ingelmunster, Moorseele, Moorslede, Nieuport, Ostende, Rumbeke, Sweveghem, Thourout, Tieghem, Wacken, Waereghem, Wervicq, Ypres.

Province de Flandre orientale : Alost, Assenede, Audenarde, Cruyshauten, Denderleeuw, Eecloo, Ledeberg, Lokeren, Maldeghem, Renaix, Saint-Nicolas, Sommerghem, Termonde, Wetteren.

Province de Hainaut : Antoing, Ath, Athis, Basècles, Baudour, Blaton, Boussu, Charleroi, Chièvres, Chimay, Cuesmes, Flobecq, Ghislenghien, Givry, Maisières, Marchienne, Molembaix, Mons, Montreul-sur-Haine, Pecq, Péruwelz, Pommerœul, Roux, Silly, Tournai, Vaux lez-Tournai, Ville-Pommerœul, Wiers.

Province de Liège : Verviers.

Province de Limbourg : Bourg-Léopold, Looz, Saint-Trond, Tongres.

Province de Luxembourg : Arlon.

Province de Namur : Gembloux, Namur, Philippeville.

Je donne ci-après les principaux renseignements relatifs à l'organisation de l'enseignement dans les plus importantes de ces écoles, classées par rang d'ancienneté [1]. Ces renseignements se rapportent, en général, à l'exercice scolaire 1879-1880 :

Académie de musique de Tournai, fondée en 1827. — Directeur, M. Maurice Leenders, nommé le 21 juin 1866. Organisation de l'enseignement : *Solfège élémentaire* (deux divisions), professeur, M. Deroux : 74 élèves (*jeunes gens*); *solfège supérieur* (sept cours), professeur, M. Lourdeau : 85 élèves (*jeunes gens*); *solfège élémentaire* (*demoiselles*), professeur, Mme Bourla : 29 élèves; *solfège supérieur* (*demoiselles*), même professeur (sept cours) : 64 élèves. *Instruments de cuivre* (*à large embouchure*), professeur, M. Smets : 10 élèves; *instruments de cuivre* (*à embouchure étroite*), professeur, M. Seneuges : 14 élèves. *Flûte* et *basson*, professeur,

[1] Consulter, pour des détails plus circonstanciés, l'intéressant ouvrage de M. Ed. Grégoir, *l'Art musical en Belgique sous les règnes de Léopold Ier et de Leopold II* (Bruxelles, Schott frères, 1879).

M. Senez : 10 élèves. *Clarinette* et *hautbois*, professeur, M. Delzenne : 10 élèves; *mêmes instruments*, professeur, M. Rogé : 8 élèves. *Piano* (deux divisions), professeur, Mme Pieters : 18 élèves (*demoiselles*) ; *même instrument* (deux divisions), professeur, Mme Bourla : 18 élèves (*demoiselles*). *Chant*, même professeur : 9 élèves (*demoiselles*). *Violoncelle* et *contrebasse*, professeur, M. Bailly : 10 élèves. *Violon* et *alto*, professeur, M. Blot : 10 élèves. *Cours supérieur de violon*, professeur, le directeur: 5 élèves. Nombre total des élèves, 292[1]. Subventions et subsides : de la ville, 8,689 francs ; de l'État, 5,500 francs; de la province, 2,500 francs ; autres ressources, 1,711 francs ; total, 18,400 francs.

École de musique d'Ath, établie en 1834. Directeur, M. P.-J. de Poerck, de Gand. L'enseignement est donné par 7 professeurs et embrasse l'étude du solfège, du piano (pour les demoiselles seulement), des instruments à archet et à vent et de la musique d'ensemble. Subventions et subsides : de la ville, 3,600 francs ; de l'État, 1,800 francs; de la province, 800 francs ; ensemble, 6,200 francs.

Académie de musique de Mons, fondée en 1835[1].—Directeur, M. Jean van den Eeden, de Gand, nommé le 16 janvier 1878. Organisation de l'enseignement : *Solfège élémentaire*, professeur, M. Jules Dequesnes (deux cours) : 78 demoiselles, 72 jeunes gens ; *solfège*, professeur, M. Michel Van Lamperen, professeur au Conservatoire de Bruxelles (deux cours, partagés chacun en trois divisions) : 91 demoiselles, 70 jeunes gens. *Chant d'ensemble* (*chœurs*), professeur, M. Blauwaert : 122 élèves. *Bugle, trompette* et *cornet à pistons*, professeur, M. Luyckx : 12 élèves ; répétiteur, M. Vanderlinden : 6 élèves. *Trombone, bugle-alto* et *tuba*, professeur, M. Dubois : 11 élèves. *Cor*, professeur, M. Eemans : 7 élèves. *Flûte*, professeur, M. Ch. Willame : 8 élèves. *Hautbois*, professeur, M. Gautier : 9 élèves. *Clarinette*, professeur, M. Bricourt : 11 élèves. *Basson*, professeur, M. Jules Dequesnes : 4 élèves. *Contrebasse*, professeur, M. Égide Vanderheyden : 8 élèves. *Violoncelle*, professeur, M. Cockx : 14 élèves. *Violon*, professeur, M. Dongrie : 10 élèves ; répétiteur, M. Ed. Willame : 5 élèves ; *violon*, professeur, M. Vivien : 11 élèves ; répétiteur, M. Delcour : 8 élèves. *Chant*, professeur, M. Blauwaert (2 cours) : 12 demoiselles, 16 jeunes gens. *Piano*, professeur, M. Gurickx (2 cours) : 8 demoiselles, 12 jeunes gens; monitrices pour les demoiselles, Mlles Bosard, Couder et Bastien : ensemble 49 élèves ; moniteur pour les jeunes gens, M. Preumont : 20 élèves. *Harmonie*, professeur, le directeur (2 cours) : 6 demoiselles, 8 jeunes gens ; moniteur, M. Postel : 6 élèves (*jeunes gens*). *Contrepoint* et *fugue*, professeur, le directeur : 4 élèves. Subventions et subsides : de la ville, 10,711 francs; de l'État, 10,000 francs; de la province, 5,533 francs ; total, 26,244 francs.

1 Je dois à l'obligeance de M. Leenders les renseignements que l'on vient de lire sur l'établissement qu'il dirige.

2 Le directeur de l'Académie de Mons, M. J. Van den Eeden, a bien voulu me communiquer lui-même les principaux renseignements relatifs à cet établissement.

Section de musique de l'Académie des beaux-arts de Louvain, fondée en 1835, réorganisée en 1854, dirigée par une commission de cinq membres. — L'enseignement comprend 18 cours, faits par 13 professeurs; matières enseignées : le solfège, le piano, le chant, le violon, le violoncelle, les instruments à vent, l'harmonie et la musique d'ensemble. Nombre des élèves : 320. Subventions et subsides : de la ville, 11,458 francs; de l'État, 2,000 francs; ressources diverses, 1,192 francs; total, 14,650 francs.

École de musique de Saint-Trond, fondée en 1837. — Directeur, M. MOULCKERS; 4 professeurs, 88 élèves. Matières enseignées : le solfège, le violon, la clarinette et les instruments en cuivre. Subventions et subsides : de la commune, 1,300 francs; de l'État, 300 francs; de la province, 200 francs; autres ressources, 350 francs; total, 2,150 francs.

École de musique de Namur, établie en 1838, réorganisée en 1868.—Directeur, M. JACQUET. L'enseignement embrasse 17 cours, faits par 11 professeurs. Matières enseignées : le solfège, le piano, le violon, les instruments à archet, les instruments à vent et la musique d'ensemble. Subventions et subsides : de la ville, 6,700 francs; de l'État, 3,500 francs; de la province, 1,800 francs; autres ressources, 2,373 francs; total, 14,373 francs.

École de musique d'Audenarde, instituée en 1840.—Directeur, M. J.-B. LEMAIRE; 9 cours, faits par 5 professeurs; 114 élèves. Matières enseignées : le solfège, le piano, le violon, la flûte, la clarinette et les instruments en cuivre. Subventions et subsides : de la ville, 3,000 francs; de l'État, 1,000 francs; de la province, 300 francs; ensemble, 4,300 francs.

Académie de musique de Malines, établie en 1843.—Directeur, M. G. VAN HOEY; 12 cours, faits par 10 professeurs. Matières enseignées : le solfège, le piano, le violon, la contrebasse, les instruments à vent (dits en bois), l'harmonie et le contrepoint; nombre des élèves, 398. Subsides et subventions : de la ville, 6,050 francs; de l'État, 1,500 francs; de la province, 1,500 francs; total, 9,050 francs.

École de musique d'Anvers, fondée en 1844. — Réorganisée en 1859 par M. PETER BENOIT, qui en devint le directeur, elle prit alors le titre d'ÉCOLE FLAMANDE DE MUSIQUE. Commission administrative : MM. E. Allewaert, président; Liebrechts et Suremont, inspecteurs; Michiels, Van Beers, Cupérus, Van de Velde, Schmidt et P. Benoît, membres.

Organisation de l'enseignement au 1er juin 1880 [1] : 35 cours faits par 31 professeurs et répétiteurs. *Violon* (*cours supérieur*), professeur, M. A. BACOT : 6 élèves; *violon* (*cours moyen*), professeurs, MM. J. BACOT : 12 élèves, VANDENBROECK : 6 élèves, HOEBEN : 11 élèves; *violon* (*cours inférieur*), professeur, M. TILLEMANS : 29 élèves. *Trompette*, professeur, M. SELENS : 8 élèves. *Cor*, professeur, M. LECLUS : 7 élèves. *Trombone*, professeur, M. CRAEN : 7 élèves. *Flûte*, professeur, M. ODUFRÉ : 9 élèves.

[1] M. LIEBRECHTS, inspecteur de l'Ecole d'Anvers, a eu l'obligeance de me donner les détails qu'on va lire.

Clarinette, professeur, M. Billet : 9 élèves. *Hautbois*, professeur, M. Bouzon : 5 élèves. *Basson*, professeur, M. Wambach : 5 élèves. *Violoncelle*, professeur, M. Bessems : 8 élèves. *Musique de chambre*, même professeur : 7 élèves. *Contrebasse*, professeur, M. De Keuter : 5 élèves. *Solfège* (*demoiselles*), professeur, M. Moreel : 32 élèves; *id.*, professeur, Mlle Van Thillo (deux cours) : 118 élèves; *solfège* (*jeunes gens*), professeur, M. Raeymackers : 61 élèves; *id.*, professeur, M. Deschacht : 47 élèves; *id.*, professeur, M. Kiven : 61 élèves. *Chant*, professeur, Mme Degive-Ledelier : 17 élèves; *id.*, répétiteur, Mlle Janssens : 7 élèves. *Déclamation lyrique*, professeur, M. Jorez : 7 élèves. *Piano* (*cours supérieur*), professeur, M. Bosiers : *demoiselles*, 11 élèves, *jeunes gens*, 7 élèves; *piano* (*cours moyen* pour les *demoiselles*), professeur, M. Bossaers : 9 élèves; *piano* (*cours inférieur*), même professeur : 13 élèves (*jeunes gens*); *id.*, professeur, Mme Vanhool : 20 élèves (*demoiselles*); *id.*, répétiteur, Mlle Van Gehuchten : 5 élèves (*demoiselles*). *Orgue*, professeur, M. Callaerts : 14 élèves. *Harmonie*, professeur, M. Waelput : 7 élèves; *id.*, répétiteur, M. Huybrecht : 5 élèves. *Composition*, professeur, le directeur : 5 élèves. *Déclamation flamande*, professeur, M. Vanden Brande : 26 élèves. L'addition du nombre des élèves fréquentant les différentes classes donne le chiffre de 606 élèves. Subsides et subventions : de la ville, 28,300 francs; de l'État, 16,150 francs; de la province, 4,000 francs; ensemble, 48,450 francs.

Conservatoire de Bruges, instituée en 1847.—L'École de musique de Bruges porte, depuis 1871, le titre de Conservatoire de musique. Directeur, M. Léon Van Gheluwe. Organisation de l'enseignement : *Solfège* (quatre cours), 115 élèves. *Violon*, professeur, M. Accolay (deux cours) : 13 élèves; *violon*, professeur, M. Beyer (professeur au Conservatoire royal de Gand) : 11 élèves. *Violoncelle*, professeur, M. Rappé (professeur au Conservatoire de Gand) : 7 élèves. *Contrebasse*, même professeur : 3 élèves. *Hautbois*, professeur, M. Redlich : 4 élèves. *Flûte*, même professeur : 4 élèves. *Basson*, même professeur : 3 élèves. *Clarinette*, professeur, M. Buol : 10 élèves. *Cor*, professeur, M. Vanden Reeck : 10 élèves. *Trompette* et *cornet à pistons*, professeur, M. Buol : 12 élèves. *Trombone*, professeur, M. Hunsaenger : 8 élèves. *Piano*, professeur, M. De Brauwere : 9 élèves. *Quatuor instrumental*, professeur, M. Accolay : 16 élèves. *Composition* et *harmonie*, professeur, le directeur : 12 élèves. *Harmonie*, professeur, M. Accolay : 4 élèves. *Chant*, professeur, M. Nevejans (professeur au Conservatoire de Gand) : 7 élèves. *Musique de chambre*, professeur, M. Rappé : 6 élèves. Ensemble, 22 cours, fréquentés par 164 élèves. L'addition des classes donne le chiffre de 254 élèves. Subventions et subsides : de la ville, 9,500 francs; de l'État, 8,000 francs; de la province, 2,500 francs; autres ressources, 4,057 francs; total, 24,057 francs.

École de musique d'Ostende, créée en 1850.—Directeur, M. De Mol. L'enseignement y est donné à 142 élèves par 5 professeurs; il comprend le solfège,

le piano, les instruments à cordes et à vent et l'harmonie. Subsides et subventions : de la ville, 5,400 francs; de l'État, 4,500 francs; de la province, 500 francs; autres ressources, 250 francs; total, 10,650 francs.

École de musique de Tongres, fondée en 1857.— Directeur, M. R. Nihoul; 8 professeurs, 102 élèves. Matières enseignées : le solfège, les instruments à vent, la musique d'ensemble. Subsides : de l'État, 1,200 francs; de la province, 200 francs; de la *Société royale de musique*, 1,220 francs; total, 2,620 francs.

École de musique de Saint-Nicolas, fondée en 1858.— Pas de directeur; la direction est confiée à une commission de treize membres : président, M. Louis Verest; secrétaire, M. Frédéric Delrée. 3 professeurs, 70 élèves. Matières enseignées : le solfège, le chant, le violon, le violoncelle, la contrebasse et les instruments à vent. Subventions et subsides : de la ville, 500 francs; de l'État, 700 francs; de la province, 500 francs; autres ressources, 655 francs; total, 2,355 francs.

École de musique d'Alost, établie en 1859. — Directeur, M. P. De Mol; 5 professeurs, 128 élèves. Matières enseignées : le solfège, le piano, le violon, les instruments à vent et l'harmonie. Subventions et subsides : de la ville, 2,900 francs; de l'État, 2,000 francs; de la province, 200 francs; autres ressources, 715 francs; total, 5,815 francs.

École de musique de Marchienne-au-Pont, instituée en 1865 par la Société d'Harmonie, dont elle fut d'abord une annexe; est devenue en 1873 une institution communale. — Directeur, M. E. Bastenier; 6 professeurs, 206 élèves. Matières enseignées : le solfège et les instruments à vent. Subventions et subsides : de la commune, 2,925 francs; de l'État, 400 francs; de la province, 200 francs; total, 3,525 francs.

École de musique de Turnhout, créée en 1868. — Directeur, M. Achille Thibeau; 2 professeurs, 83 élèves. Matières enseignées : le solfège, le violon, la contrebasse, la flûte et les instruments à vent (dits en cuivre). Subsides et subventions : de la ville, 871 francs; de l'État, 500 francs; de la province, 500 francs; ensemble, 1,871 francs.

École de musique de Schaerbeek et Saint-Josse-ten-Noode, fondée en 1870. — Directeur, M. Henri Warnots (professeur au Conservatoire royal de Bruxelles); 9 professeurs, 450 élèves. Matières enseignées : le solfège, le chant monodique, le chant d'ensemble et les éléments de l'harmonie. Subventions et subsides : des deux communes, 12,000 francs (6,000 francs chacune); de l'État, 2,000 francs; total, 14,000 francs.

École de musique de Courtrai, fondée en 1870.— Directeur, M. Van Eeckhout; 9 professeurs (parmi lesquels MM. Beyer et Rappé, professeurs au Conservatoire de Gand), 177 élèves. Matières enseignées : le solfège, le chant d'ensemble, le violon, le violoncelle, la contrebasse et les instruments à vent. Subventions et subsides : de la ville, 4,093 francs; de l'État,

2,300 francs; de la province, 850 francs; autres ressources, 50 francs; total, 7,293 francs.

École de musique de Lokeren, établie en 1870, par la Société Sainte-Cécile; elle est gérée par la commune depuis 1871. — Directeur, M. Huys ; 5 professeurs, 63 élèves. Matières enseignées : le solfège, le violon, la clarinette et les instruments à vent (dits en cuivre). Subventions et subsides : de la ville, 800 francs; de l'État, 300 francs ; de la province, 300 francs; autres ressources, 400 francs; total, 1,800 francs.

École de musique d'Antoing, fondée en 1872. — Directeur, M. H. Struchmann; 6 professeurs, 111 élèves. Matières enseignées : le solfège, le violon, les instruments à vent. Subventions et subsides : de la commune, 2,925 francs; de l'État, 400 francs; de la province, 200 francs; total, 3,525 francs.

École de musique de Verviers, fondée en 1873. — Directeur, M. Louis Kéfer; 17 professeurs (parmi lesquels M. Haseneier, professeur de clarinette au Conservatoire de Liége), 257 élèves. Matières enseignées : le solfège, les instruments à archet, les instruments à vent, l'ensemble instrumental (orchestre), l'harmonie et la composition. Subventions et subsides : de la ville, 8,775 francs; de l'État, 3,000 francs; de la province, 1,000 francs; total, 12,775 francs.

Académie de musique de Charleroi, fondée en 1873. — Directeur, M. J.-F. Dumon; 5 professeurs, 180 élèves. Matières enseignées : le solfège, le chant monodique, le chant d'ensemble, le piano, le violon, le violoncelle, les instruments à vent, l'harmonie et la composition. Subventions et subsides : de la ville, 6,500 francs; de l'État, 1,700 francs; de la province, 2,000 francs; total, 10,200 francs.

Cours de solfège et de violon de la ville d'Ypres, institués par la commune en 1874. — 5 professeurs (parmi lesquels MM. Beyer et Ed. De Vos, professeurs au Conservatoire de Gand), 91 élèves. Subventions et subsides : de la ville, 3,228 francs; de l'État, 700 francs; de la province, 470 francs; total, 4,398 francs.

En outre, un cours d'instruments à vent (*section d'harmonie*) est établi à l'école communale; ce cours est fait par l'instituteur.

École de musique de Termonde, fondée en 1875. — Directeur, M. H.-G. Hilgé; 5 professeurs, 136 élèves. Matières enseignées : le solfège, le violon et les instruments à vent. Subventions et subsides : de la ville, 2,520 francs; de l'État, 700 francs; de la province, 250 francs; total, 3,470 francs.

École de musique de Tirlemont, établie en 1876. — Directeur, M. Alphonse Sacly; 4 professeurs, 187 élèves. Matières enseignées : le solfège, le chant d'ensemble, les instruments à archet et à vent. Subventions et subsides : de la ville, 2,525 francs; de l'État, 1,200 francs; de la province, 700 francs; du bureau de bienfaisance, 219 francs; ensemble, 4,644 francs.

LAURÉATS DES GRANDS CONCOURS DE COMPOSITION.

1841.	1er prix :	Soubre (Étienne), de Liège.
	2^{d} id.	Meynne (Guillaume), de Bruxelles.
1843.	1er id.	(Non décerné.)
	2^{d} id.	Ledent (F.-E.), de Liège.
1845.	1er id.	Samuel (Adolphe), de Liège.
	2^{d} id.	Terry (Léonard), de Liège.
	2^{d} id.	Batta (Joseph), de Bruxelles.
1847.	1er id.	Gevaert (F.-A.), de Huysse (Gand).
	2^{d} id.	Lemmens (J.-N.), de Bruxelles.
1849.	1er id.	Stadtfeld (Alexandre), de Wiesbaden. (*Naturalisé.*)
	2^{d} id.	Lassen (Édouard), de Copenhague. (*Naturalisé.*)
1851.	1er id.	Lassen (Édouard), de Copenhague. (*Naturalisé.*)
	2^{d} id.	Rongé (J.-B.), de Liège.
1853.	1er id.	(Non décerné.)
	2^{d} id.	De Mol (Pierre), de Bruxelles.
1855.	1er id.	De Mol (Pierre), de Bruxelles.
	2^{d} id.	(Non décerné.)
	Ment. hon. :	Benoît (Peter), d'Harlebeke.
1857.	1er prix :	Benoît (Peter), d'Harlebeke.
	2^{d} id.	Conrardy (Jules-Lambert), de Liège.
1859.	1er id.	Radoux (Jean-Théodore), de Liège.
	2^{d} id.	(Non décerné, l'auteur, M. Conrardy, ayant déjà obtenu le 2^{d} prix en 1857.)
	Ment. hon. :	Van der Velpen (J.-B.), de Malines.
	Id.	Wantzel (Fréderic), de Liège.
1861.	1er prix :	(Non décerné).
	2^{d} id.	Dupont (Henri-Joseph), d'Ensival.
	2^{d} id.	Van der Velpen (J.-B.), de Malines.
	Ment. hon. :	Van Hoey (Gustave), de Malines.
1863.	1er prix :	Dupont (Henri-Joseph), d'Ensival.
	2^{d} id.	Huberti (Léon-Gustave), de Bruxelles.
	Ment. hon. :	Van Geluwe (Léon), de Wanneghem (Gand).
1865.	1er prix :	Huberti (Léon-Gustave), de Bruxelles.
	2^{d} id.	Van den Eeden (Jean-Baptiste), de Gand.
	2^{d} id.	Van Hoey (Gustave), de Malines.
	Ment. hon. :	Haes (Louis-Antoine), de Tournai.
	Id.	Rüfer (Philippe-Barthélemy), de Liège.
1867.	1er prix :	Waelput (Ph.), de Gand.
	2^{d} id.	Van Geluwe (Léon), de Wanneghem.
	2^{d} id.	Haes (Louis-Antoine), de Tournai.

1869.	1er id.	Van den Eeden (J.-B.), de Gand.
	2d id.	Mathieu (Émile), de Louvain.
	2d id.	Pardon (Félix), de Saint-Josse-ten-Noode (Bruxelles).
	Ment. hon. :	Demol (Guillaume), de Bruxelles.
1871.	1er prix :	Demol (Guillaume), de Bruxelles.
	2d id.	(Non décerné, l'auteur, M. Émile Mathieu, ayant déjà obtenu un 2d prix en 1869.)
	Ment. hon. :	Tilman (Alfred), de Saint-Josse-ten-Noode (Bruxelles).
	Id.	Blaes (Édouard), de Gand.
1873.	1er prix :	Servais (Franz), de Hal.
	2d id.	Van Duyse (Florimond), de Gand.
	Ment. hon. :	De Vos (Isidore), de Gand.
1875.	1er prix :	De Vos (Isidore), de Gand.
	2d id.	Tilman (Alfred), de Saint-Josse-ten-Noode.
	Ment. hon. :	De Pauw (J.-B.), de Bruxelles.
1877.	1er prix :	Tinel (Edgard), de Sinay (Saint-Nicolas).
	1er 2d id.	Simar (Julien), de Bruxelles.
	2e 2d id.	De Pauw (J.-B.), de Bruxelles.
	Ment. hon. :	Dupuis (Sylvain), de Liège.
	Id.	Dethier (Émile), de Liège.
	Id.	Soubre (Léon), de Bruxelles.
1879.	1er prix :	(Non décerné.)
	2d id.	Dupuis (Sylvain), de Liège.
	2d id.	De Pauw (J.-B.), de Bruxelles.
1881.	1er prix :	Dupuis (Sylvain), de Liège.
	2d id.	Dubois (Léon), de Bruxelles.

FIN DE LA DEUXIÈME PARTIE.

TABLE DES MATIÈRES.

PREMIÈRE PARTIE.

PEINTURE, SCULPTURE, GRAVURE ET ARCHITECTURE.

CHAPITRE III.

CHAPITRE IV.

CHAPITRE V.

CHAPITRE VIII.

CHAPITRE IX.

CHAPITRE X.

Pages.

CHAPITRE IV.

CHAPITRE V.

CHAPITRE VI.

CHAPITRE VII.

CHAPITRE VIII.

CHAPITRE IX.

DEUXIÈME PARTIE.

LA MUSIQUE EN BELGIQUE ET LES MUSICIENS BELGES.

FIN DU TROISIÈME VOLUME.

CINQUANTE ANS DE LIBERTÉ

Tableau du développement intellectuel de la Belgique

DEPUIS 1830

Quatre volumes in-8°, d'environ 2,000 pages

Prix de souscription : 20 francs

TOME I.

1re PARTIE. LA VIE POLITIQUE, par M. LE COMTE GOBLET D'ALVIELLA, membre de la Chambre des représentants. — 2e PARTIE. L'ENSEIGNEMENT, par M. EMILE GREYSON, directeur général au ministère de l'instruction publique. — 3e PARTIE. L'ÉCONOMIE POLITIQUE, par M. JULIEN SCHAAR, professeur d'économie politique aux Cours publics de la ville de Bruxelles.

TOME II.

LES SCIENCES. — 1re PARTIE. *Les sciences physiques et mathématiques*, par M. CH. LAGRANGE, astronome adjoint à l'Observatoire de Bruxelles.— 2e PARTIE. *Les sciences naturelles*, par M. ALFRED GILKINET, de l'Académie royale, professeur à l'Université de Liège.

TOME III.

LES BEAUX-ARTS. — 1re PARTIE. *Peinture, sculpture, gravure et architecture*, par M. CAMILLE LEMONNIER, homme de lettres. — 2e PARTIE. *La musique*, par M. AD. SAMUEL, de l'Académie royale, directeur du Conservatoire royal de Gand.

TOME IV.

LES BELLES-LETTRES, par M. CH. POTVIN, de l'Académie royale, professeur d'histoire des lettres en Belgique aux Cours publics de la ville de Bruxelles.

On souscrit chez tous les libraires.

CINQUANTE ANS

DE LIBERTÉ

TOME III

HISTOIRE

DES BEAUX-ARTS

EN BELGIQUE

1881